VISIT…

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Т. Мюллер

ПОЛИФОНИЯ

*Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для музыковедческих отделений
музыкальных вузов*

Москва
«Музыка»
1989

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ББК 85. 31
М 98

Мюллер Т. Полифония: Учебник. — М.: Музы-
М 98 ка, 1988. — 335 с., нот.

ISBN 5—7140—0082—X

В учебнике по специальному курсу полифонии для студентов историко-теоретических отделений консерваторий излагается теория полифонического многоголосия, полифонических форм и жанров. Основные темы курса полифонии разработаны в историческом ракурсе.

Рекомендовано Управлением учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР.

$M\frac{4905000000-417}{026(01)-89}$ 55—88 ББК 85. 31

ISBN 5—7140—0082—X © Издательство «Музыка», 1988 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Потребность в новых учебниках и учебных пособиях по полифонии ощущается давно. Она основана на стремительном развитии художественной музыкальной практики, значительных достижениях в области исследований новых музыкальных явлений.

Изучение теории полифонии в высших учебных заведениях опирается на годичный курс полифонии историко-теоретических отделений музыкальных училищ, в котором усвоение основных теоретических положений, характеризующих закономерности полифонических форм, закрепляется выработкой навыков в сочинении мелодий и полифонических пьес как в строгом, так и в свободном письме.

Теоретическая основа вузовского курса полифонии представляет собой в большой степени обобщение наблюдений и характеристик художественной творческой практики, то есть изложение результатов теоретического анализа живой музыки. Такой аспект изучения полифонии ставит перед учебным курсом новые и существенные задачи. Автор данного труда видит эти задачи не только в исследовании и обобщении творческого опыта многих советских и зарубежных авторов, но и в перестройке порядка изучения курса полифонии.

Учебный курс полифонии (который ранее назывался курсом контрапункта и фуги) издавна входил в композиторское профессиональное образование, то есть являлся частью теории композиции. В таком виде этот курс фигурировал и в учебных планах отечественных консерваторий, о чем свидетельствуют учебники и учебные пособия, как переводные с иностранных языков, так и созданные профессорами — преподавателями консерваторий Петербурга и Москвы.

С рождением в наших консерваториях (после Великой Октябрьской социалистической революции) на научно-композиторском факультете нового направления в подготовке кадров, а именно — музыковедческого, курс полифонии приобрел новые задачи, которые постепенно привели к насыщению его историческими сведениями, а в послевоенное время (с конца 40-х годов) — к созданию не только специального раздела программы, но и целого курса — истории полифонии. Обеспечение такого курса пособиями потребовало усиленных научных изысканий в этом направлении, которые привели в нашей стране, в частности в Московской консерватории, к созданию значительных работ; среди них особо следует отметить труды профессора Вл. В. Протопопова *.

Постепенным изменениям подверглись и учебники и учебные пособия по теории полифонии. Эти изменения коснулись в первую очередь методики преподавания контрапункта (то есть раздела строгого письма, или стиля). Если учебники и учебные пособия XIX века были построены в разделе изучения строгого стиля по системе И. Фукса (имеются в виду учебник Л. Бусслера, переведенный на русский язык

* Перечень трудов Вл. В. Протопопова см. в Списке литературы, с. 330.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и использовавшийся в консерваториях, а также пособие Г. Конюса по строгому стилю), то после критики системы Фукса в книге Э. Курта «Основы линеарного контрапункта» * раздел курса строгого письма у большинства преподающих предмет претерпел значительные изменения. В учебниках и учебных пособиях, появившихся на русском языке уже после Великой Отечественной войны, система Фукса применения не получила, а в преподавании строгого письма постепенно накапливаются сведения по истории и теории развития полифонических форм и жанров, допускающие рассмотрение вокальной полифонии Возрождения в процессе ее музыкально-исторического развития.

Если изучение строгого стиля ранее основывалось преимущественно на практическом овладении техникой контрапунктирования и знании форм вокальной полифонии, то в настоящее время в курсе полифонии для историко-теоретиков заметно некоторое ослабление внимания к практическим работам, то есть сочинению пьес и упражнений, и повышение интереса к изучению художественных образцов. Эта тенденция усилилась в связи с накоплением исследований творчества композиторов Возрождения и трудов теоретиков того времени. Научно обоснованные сведения, характеристики творческого стиля мастеров вокальной полифонии XIII—XVI веков позволили проследить процесс развития музыкального мышления, развитие жанров и форм профессиональной вокальной и инструментальной полифонии, процесс развития теоретической мысли.

В последние десятилетия все чаще раздается критика в адрес учебных курсов полифонии, в которых рекомендации к практическим работам представляют собой в основном лишь изложение абстрагированных правил, прикрывающих, вуалирующих непрерывность процесса развития музыкального мышления и творческих стилей.

В изложении материала настоящего учебника (в том числе и в практических работах) автор стремился сохранить в поле зрения историческую подвижность стилистических признаков и критериев, стараясь таким образом обосновать условность и в то же время разумность общепринятых разделений на два стиля: а) стиль вокальной полифонии («строгий») и б) стиль инструментальной и вокально-инструментальной полифонии («свободный»).

Изучение полифонии строгого письма, его форм и жанров, овладение техникой письма весьма целесообразно, ибо способствует более интенсивному развитию полифонического музыкального мышления, выработке пластики мелодических линий, а также переключению внимания от гармонического голосоведения, которое подчинено логике функционально-гармонических аккордовых последований, на сочетание индивидуализированных линий, что составляет основу полифонического стиля. Если в рекомендациях к практическим письменным работам, преследующим эти цели, невозможно прямо отразить подвижность средств и принципов, раскрывающихся в анализах художественных образцов, то выполнение таких работ, тем не менее, совершенно необходимо.

Одной из весьма существенных задач изучения стилей полифонии (и в первую очередь — строгого)является тщательное раскрытие и практическое усвоение присущих тому или иному стилю интонационных, мелодико-гармонических и ритмических свойств, их весомости, подвижности, характерности. Именно эти жанрово-стилистические свойства вокальной полифонии, как существенные признаки постепенной кристаллизации индивидуализированного музыкального тематизма, должны быть в поле зрения как в аналитических работах, так и при сочинении пьес и упражнений. При этом обобщенная в рекомендациях к практическим работам характеристика откристаллизовавшихся стилевых признаков не исключает, а предполагает внимание и к особенностям творчества отдельных мастеров, и к поступательному процессу развития музыкального языка в целом, совершавшегося и совершающегося постоянно как в вокальной, так и в инструментальной полифонии.

Сопровождающие лекционный курс практические индивидуальные занятия под руководством педагога ставят своей целью постоянное пополнение знаний и навыков. В них не требуется соблюдение полного параллелизма занятий с темами лекционного курса.

Автор выражает благодарность членам кафедры теории музыки Московской консерватории, неоднократно обсуждавшим учебник и внесшим много ценных предложений. Особенно благодарен автор профессору Е. В. Назайкинскому, профессору Вл. В. Протопопову и профессору С. С. Григорьеву.

* См. названные издания в Списке литературы, с. 330.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ВВЕДЕНИЕ

Художественная практика каждой эпохи складывается не только из произведений, созданных в это время, — в ней сохраняются художественные достижения и предшествующих времен, особенно те из них, на которых основано мышление рассматриваемой эпохи. Поэтому теоретические воззрения в немалой степени отражают сложные стилевые явления эпохи. При этом обобщения зависимы и от индивидуальных особенностей музыкального мышления авторов, от глубины их проникновения в художественные явления. Совершенно очевидно, что в разные эпохи поле зрения теоретиков не могло быть всеохватывающим. Концентрация внимания исследователей на эпохальных явлениях приводила и приводит в разное время к различным выводам, то дополняющим ранее существующие, то противоречащим последним. Другими словами, оценка явлений искусства в каждую эпоху происходит всегда с позиций, свойственных лишь этой эпохе. Так, например, в центре внимания изучающих и обучающих в сфере музыки в античности стояли этические и педагогические, в средневековье — теологические, а в эпоху гуманизма — энциклопедические проблемы. И теория полифонии складывалась, с одной стороны, из накоплений общих положений и сведений, с другой стороны — из обобщений, относящихся к художественной практике лишь определенных эпох. При этом фиксируемые теоретиками наблюдения становились уже своеобразными учебными пособиями. Отдельные разделы трудов Франко Кельнского, Парехи, Тинкториса, Монахуса воспринимаются именно как наставления.

Изучение полифонии не может не учитывать ее постепенное становление, изменение, развитие одних, отмирание других и рождение новых ее форм. Исходя из этих соображений, целесообразна краткая характеристика периодизации развития форм многоголосия и музыкальных форм и жанров (как церковной, так и светской музыки).

Периодизация истории многоголосия, существующая в различных трудах, обнаруживает нередко значительные различия. Наиболее близкой к истине представляется следующая:

1. IX—XII века. Первичные формы многоголосия — о р г а н у м. Параллельное движение совершенными консонансами (октавами, квартами и квинтами), противодвижение, косвенное движение, простейшие формы гетерофонии; в народной музыке (вероятно, и ранее) — параллелизм терций и сексг. В преобладающем двухголосии синхронное произнесение слогов и слов текста, редкие случаи распева.

2. XIII—XIV века. Увеличение числа голосов при явном преобладании трехголосия, усиление контраста совместно звучащих голосов, проникновение в профессиональную музыку имитации; жанры — песня (по традиции труверов — с аккомпанементом), мотет, мадригал, баллада. Наиболее значительные композиторы — Фрауэнлоб (XIII век), Флорентина (1300—1351), Г. де Машо (1300—1377), Перузио (XIV век), Ф. Ландини (XIV век), Ф. де Витри (1291—1361) и другие. Большое

количество анонимных произведений, дающих весьма полную картину многоголосия.

3. XV—XVI века. Расцвет, зрелость строгого стиля (вокальной полифонии) как ведущего типа многоголосия. Продолжение развития полифонического стиля, в том числе и на инструментальной почве, где эволюция, начавшаяся в предыдущие периоды, приводит постепенно к обособлению инструментальной музыки от вокальной. Жанры: мотет (по сравнению с мотетом XIII—XIV веков — более однородный, на латинский, часто религиозный текст), мадригал (светский и очень гибкий жанр), французская chanson, итальянская и немецкая песни, крупная циклическая форма мессы. Композиторы: Г. Дюфаи, Ж. Беншуа, Д. Данстейбл, И. Окегем, Я. Обрехт, Ж. Депре, Г. Изак, А. Вилларт, Л. Зенфль, Дж. Палестрина, О. Лассо, П. Виктория и многие другие.

4. XVII век. Развитие полифонии и в инструментальных пьесах, освобождение ее от ограничений вокальных жанров, расширение регистрового диапазона, обогащение приемов полифонического развития, но в целом — начало постепенного отодвижения полифонии на второй план пышно расцветающей гомофонией. В развитии самой полифонии кристаллизация нового, уже связанного с расцветом гомофонии, полифонического стиля. Жанры: мотет, месса, мадригал, ричеркар, канцона, прелюдия и фуга, циклы инструментальных пьес, фантазии, чаконы, пассакальи. Композиторы: К. Монтеверди, С. Шейдт, Г. Шютц, И. Шейн, Дж. Фрескобальди, Я. Свелинк, И. Рейнкен, А. и Дж. Габриели, А. Страделла, А. Корелли, И. Пахельбель, Д. Букстехуде, И. Кунау, И. Шенк, Г. Пёрселл, А. Скарлатти.

5. Первая половина XVIII века. Новый расцвет полифонии. Жанры: мотет, оратория, месса, кантата, прелюдия и фуга, пассакалья, соната, вариации. Композиторы: И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Телеман, И. Маттезон, Р. Кайзер, А. Лотти, И. Фукс, А. Кальдара, Ж. Ф. Рамо.

6. Вторая половина XVIII века — начало XX века. Полифонические формы существуют наряду с гомофонией и гомофонными формами многоголосия. В творчестве ведущих композиторов этого периода происходит весьма интенсивное взаимодействие и взаимопроникновение полифонических и гомофонных форм и принципов.

7. XX век. Интенсивное развитие процессов музыкального мышления, принципов формообразования. При этом в творчестве отечественных и прогрессивных зарубежных композиторов, как правило, сохраняется — во множестве обновлений и художественных достижений — опора на существующие традиции.

Приведенная периодизация имеет в виду отчетливую преемственность, опору на традиции и на этой основе — возникновение новых форм, принципов, отбор средств выражения. Сравнение первых памятников профессионального многоголосия Западной Европы с образцами последующих эпох позволяет представить картину постепенного накопления и преобразования форм многоголосия, принципов развития и соотношения компонентов целого. Более подробные сведения из истории многоголосия давно прошедших времен часто являются гипотетическими, так как нет достоверных данных о развитии многоголосия в народной вокальной и инструментальной музыке. Сохранившиеся записи разрозненны, единичны. Однако общая картина развития, в частности ладового мышления, все же вырисовывается; при сравнении, например, песен народов Европы возникают достаточно определенные представления о музыкальных культурах различных народностей. История профессиональной музыки значительно полнее подкреплена письменными памятниками. Однако суждения о ее развитии

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

окажутся неполными, если обобщения не будут основаны и на изучении народного многоголосия.

Исследования творчества композиторов средневековья и Возрождения показали, что множество произведений (органумов, дискантов, кондуктов, мотетов и месс) создавалось на основе многоголосной обработки заимствованного мелодического материала. Заимствовались и целые мелодии григорианских песнопений, французских chansons, немецких и итальянских песен, и отрывки основной или контрапунктирующих мелодий других (чаще уже бытующих) произведений. Этими распространенными особенностями творчества того времени, очевидно, объясняется тот факт, что в теоретических высказываниях, в трудах композиторов и исследователей, являвшихся в то время письменными или устными пособиями к созданию музыкальных произведений, основное внимание уделялось вертикали. Для авторов теоретических трудов проблема мелодии как бы и не возникала, и в качестве объекта теоретических исследований она оказалась в поле зрения ученых и композиторов лишь значительно позже, по-видимому в связи с радикальными изменениями образного содержания и связанного с ним постепенного уменьшения практики заимствований.

В рождении, развитии и преобразовании жанров и форм произведений строгого стиля отражена и постоянно протекавшая борьба идеологий, которая находила свое выражение не только во взаимодействии произведений светской и церковной (культовой) музыки, где центральную роль играло слово; эта борьба, особенно в эпоху Возрождения, выражалась в проникновении образного содержания светской музыки, ее народно-песенного интонационного строя во все жанры (в том числе церковные) профессионального творчества.

Познать в полной мере данный стиль, подготовиться к правильным оценкам творчества и исторического процесса, овладеть теорией полифонии без практического, творческого опыта невозможно.

Необходимость изучения строгого стиля — вокальной полифонии XV—XVI веков, представляющей собой диалектическую взаимосвязь содержания и формы, включающей всю совокупность музыкально-выразительных средств, принципов формообразования, композиционных приемов, — вызвана тем, что полифония Высокого Ренессанса достигла вершины своего развития — классической ясности и красоты формы, мелодики, гармонии. В ней отчетливо обозначились новые, весьма перспективные тенденции в развитии музыкального мышления.

Откристаллизовавшиеся в полифонических сочинениях эпохи Возрождения приемы, принципы, соотношения компонентов музыкального языка обнаружили и способность гибко отражать особенности своего времени, национальной школы, индивидуальности художника. В то же время найденные в строгом стиле общие формы — имитационные, канонические, сложный контрапункт и т. д. — сохраняют свое значение независимо от того, в какой гармонической системе они используются. Строгий стиль следует, таким образом, представлять не как умозрительную закостенелую систему, а как живое, находившееся в постоянном развитии художественное отражение действительности.

Самобытное явление в мировой полифонической культуре — русское певческое многоголосие XVII—XVIII веков. Не вписываясь в рамки ни строгого, ни свободного стиля западноевропейской полифонии, оно составляет самостоятельную ветвь полифонического искусства.

Отчетлива тесная связь между русским народно-песенным многоголосием и разновидностями церковного, знаменного многоголосия, между обработками народных песен и партесными песнопениями (особенно партесными концертами) и кантами (XVII—XVIII века), явившимися основными формами в распространении профессионального многоголосия в церковной и светской музыке Украины и России. Эта связь составляет одну из основополагающих черт специфики музыкального мышления отечественных композиторов ряда поколений. Собирание и изучение творчества мастеров-композиторов, как и музыкально-теоретических трудов крупнейших ученых России и Украины того времени еще далеко не закончено.

XVII век выделяется особенно активным процессом становления и развития полифонии свободного стиля, обогащения образного содержания, форм и жанров. Зрелость стиля западноевропейской музыки XVIII века — в творчестве титанов Баха и Генделя. Если постижение стиля и форм вокальной полифонии Возрождения основывается на творчестве мастеров XVI века — зенита этого стиля, то изучение форм, жанров, полифонической техники инструментальной полифонии естественно опирается на творчество композиторов первой половины XVIII века. При этом необходимо постоянно держать в поле зрения и рассматривать историческую подвижность форм и жанров, их взаимодействие и синтез с гомофонными формами, что позволяет проследить процесс их эволюции вплоть до современной эпохи, в которой стремительное развитие характеризуется становлением все новых явлений, стилистических признаков.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Часть первая

ПОЛИФОНИЯ СТРОГОГО ПИСЬМА. РУССКОЕ ПЕВЧЕСКОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

ЖАНРЫ И ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ ПОЛИФОНИИ

О НАЧАЛЬНЫХ ФОРМАХ МНОГОГОЛОСИЯ

В различных музыкальных культурах происхождение многоголосия имеет свои особенности. Так, например, в культурах Востока оно связано, в первую очередь, с практикой инструментальных ансамблей или инструментального сопровождения исполнителей-певцов (солистов), а также с сольным исполнением на многострунных инструментах. Многоголосие в этих культурах недостаточно исследовано, но то, что мы о нем знаем, позволяет убежденно отрицать имевшиеся утверждения о будто бы принципиальном одногоголосии музыкальных культур Востока.

В Европе возникновение многоголосия связано с ансамблевым, хоровым исполнением музыки. Оно здесь преимущественно вокальное. Возможность изучения появления и развития многоголосия в народном музицировании, однако, ограничена, и наши представления о нем основываются во многом лишь на гипотезах и ретроспективных заключениях. Более достоверны и научно обоснованы характеристики многоголосия в профессиональной музыке, опирающиеся на письменные памятники IX—XII веков.

Многоголосие в его зачаточном виде, связанное с совместным музицированием, получило наименование гетерофонии (то есть разнозвучия). Оно имеет в своей основе случайную или сознательную импровизационность. Время возникновения, параллельность или последовательность развития ранних разновидностей многоголосия установить невозможно.

Гетерофония является в целом отнюдь не примитивной формой, хотя в различных культурах существуют ее разновидности и весьма различная степень сложности. Именно в гетерофонном музицировании должны были сложиться и развиваться основополагающие критерии возможности сочетания мелодических образований, критерии допустимости вертикалей, то есть отправные моменты профессионального творчества. Во многих образцах гетерофонии как бы отражен процесс развития многоголосия, которое поначалу существовало в форме неосознанного разнопения, затем, как, например, в русской народной песне, развилось до высокохудожественной подголосочно-полифонической культуры.

Дошедшие до нас начальные, очевидно, образцы профессионального многоголосия являются разновидностями так называемого органума, то есть двух-, а затем трех- и четырехголосия, которое возникло путем надстройки над мелодией хорала голоса (голосов). Вне сомнения, эти образцы имели свои более древние прообразы в народном певческом многоголосии.

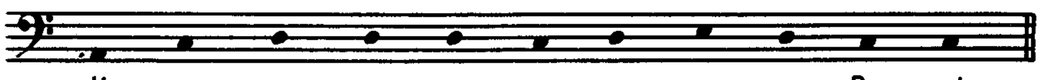
В основе всех разновидностей органума лежит григорианская мелодика. Хоральные григорианские мелодии, сопровождавшие католическое богослужение, в процессе распространения христианства на протя-

жении веков не могли не впитывать интонационные особенности культур различных народностей *.

Уже в VII веке григорианские мелодии были систематизированы и расположены по датам церковного календаря. Они представляют три типа мелодий соответственно месту их применения в ритуале: 1) силлабические, в которых каждой ноте (звуку) соответствует один слог; 2) невматические, где на отдельные слоги (слова) приходится, соответственно невмам, от двух до четырех звуков; 3) мелизматические, где на отдельные слоги распевались большие группы звуков.

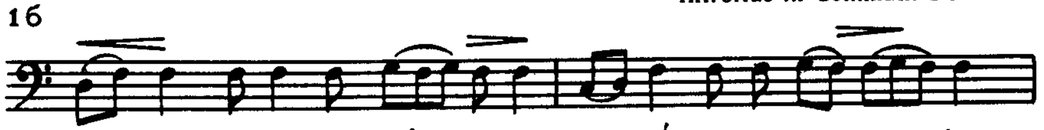
Рассматриваемые ниже образцы органума относятся к IX—XII векам. Записи мелодий лишены еще метроритмических знаков, что свидетельствует о полном господстве словесного текста и подчинении мелодии ритму произнесения слов:

1а



Introitus in Communi Doctorum

1б



1в

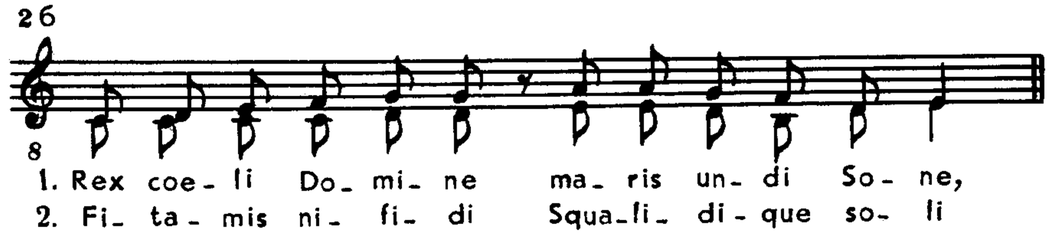
В органуме на мелодии первого типа присочиняемый голос — дуплум (*лат.* duplum) — полностью подчинен ритму григорианской мелодии, следовательно, ритму слов. Такая подчиненность характерна для всех разновидностей многоголосия, где все голоса образуют ритмическое тождество. Подобные соотношения имеют место в параллельном органуме, в органуме с противодвижением, в гимеле и фобурдоне — разновидностях, которые возникли лишь в XVIII веке. Несмотря на ритмическое тождество, здесь возникают, как во всяком двухголосии, и вертикальные, и горизонтальные отношения, подчинение и обособление мелодических линий, — следовательно, явления гармонии и полифонии. Последовательный параллелизм (квартами, квинтами, терциями или секстаккордами) при одновременном произнесении всеми голосами слогов и слов сковывал мелодическую и ритмическую инициативу голосов. Но даже при таких ритмических условиях замена параллелизма прямым или противоположным движением и появление в связи с этим разнообразия гармонических и мелодических интервалов оказалось шагом в направлении полифонизации ткани:

* См. об этом: Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения, глава 2. М., 1982.

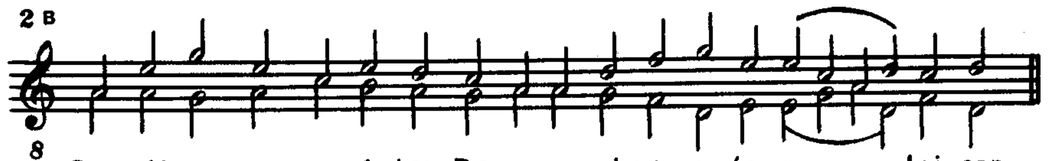
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

2а

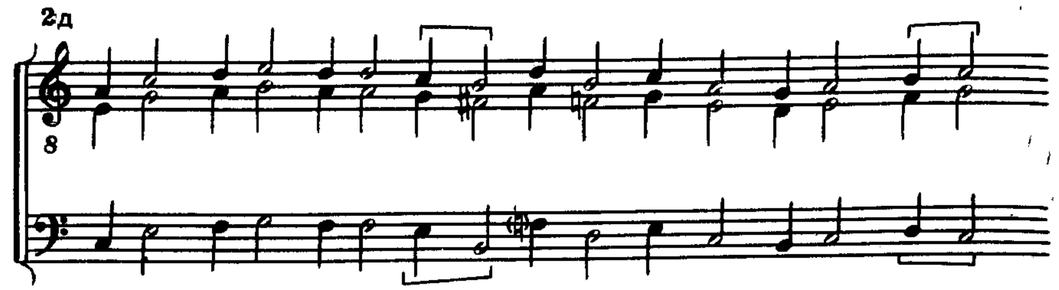
2б



2в

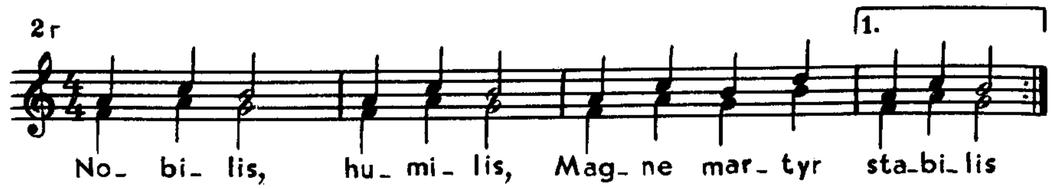


2д



Гимель „Nobilis, humilis"

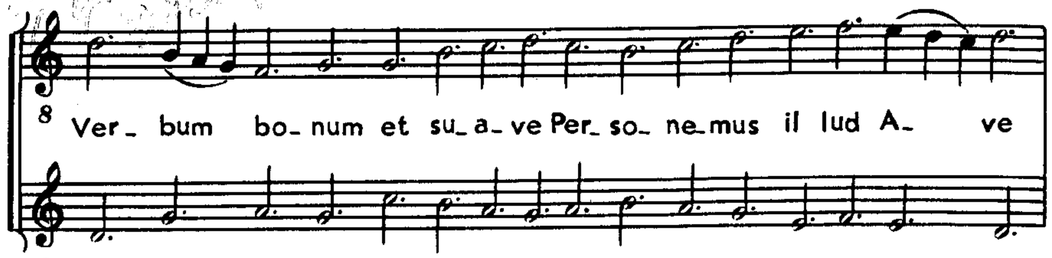
2г



Разновидность органума, в которой преобладает параллельное движение квартами или квинтами (прим. 2 а, б), получила название параллельного органума. Органумы же с параллелизмом терций или секстаккордов, называемые, соответственно, гимелем и фобурдоном (прим. 2 г, д, е), возникли, по-видимому, лишь в XIII веке. Гимель и фобурдон, как более благозвучные, сохранились в последующих веках в качестве выразительных средств внутри более крупных произведений, в то время как параллелизм кварт, а затем и квинт постепенно вытеснялся. Разновидности органума с ритмическим тождеством голосов вообще были непригодны для построения крупных форм. Усложнение ритмических соотношений между голосами многоголосия привело к введению в нотопись XIII века мензуральной системы. А фиксация ритмических различий в голосах органума имела следствием возникновение его разновидности, так называемого дискканта, где хоральная мелодия записывалась уже ритмизованно (равными длительностями), а голос надстройки двигался по принципу «нота против ноты» или в различных ритмических модусах *.

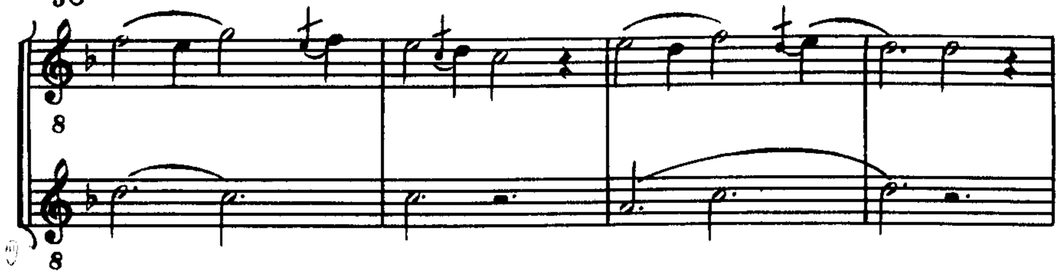
В органуме типа дискканта отчетливо заметны процессы вытеснения параллелизма кварт и квинт, появления косвенного и противодвижения, а также постепенно учащающегося повторения модальных ритмических групп. Все эти особенности органума типа дискканта усиливали полифонизацию взаимоотношений голосов и вместе с тем привели к осознанию объединяющей роли повторности ритмических фигур. Дальнейшее развитие опоры на ритмическую организацию привело к изоритмии — новому принципу формообразования, сыгравшему значительную роль в развитии жанра мотета и явившемуся, вместе с тем, заметным шагом в процессе индивидуализации мелодического развития *:

3а



3б

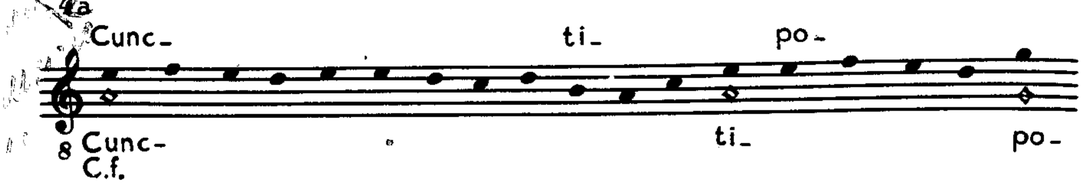
„Dominus"



Параллельно с развитием дискканта XI—XII веков, основанного на технике «нота против ноты», возникли соотношения голосов, ведшие непосредственно к полифонизации двухголосной ткани.

Основой развития являлась ритмическая индивидуализация голосов, особенно так называемого дуплума. Происхождение такого приема развития следует искать, с одной стороны, в народном многоголосии типа бурдона, а с другой — в тропах, градуалах и аллелуйях, органумах, основанных на хоральных мелодиях невматического и мелизматического типов:

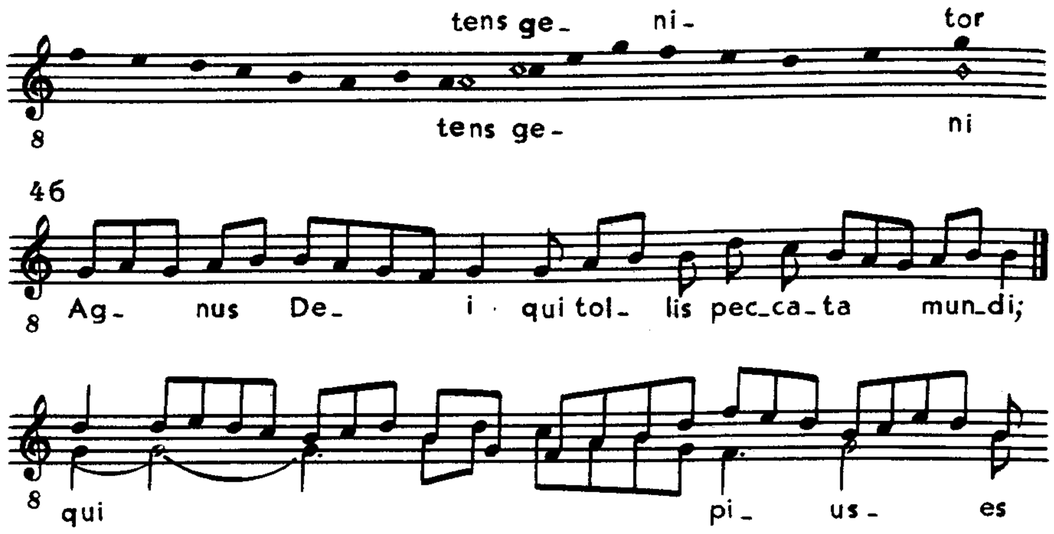
4а



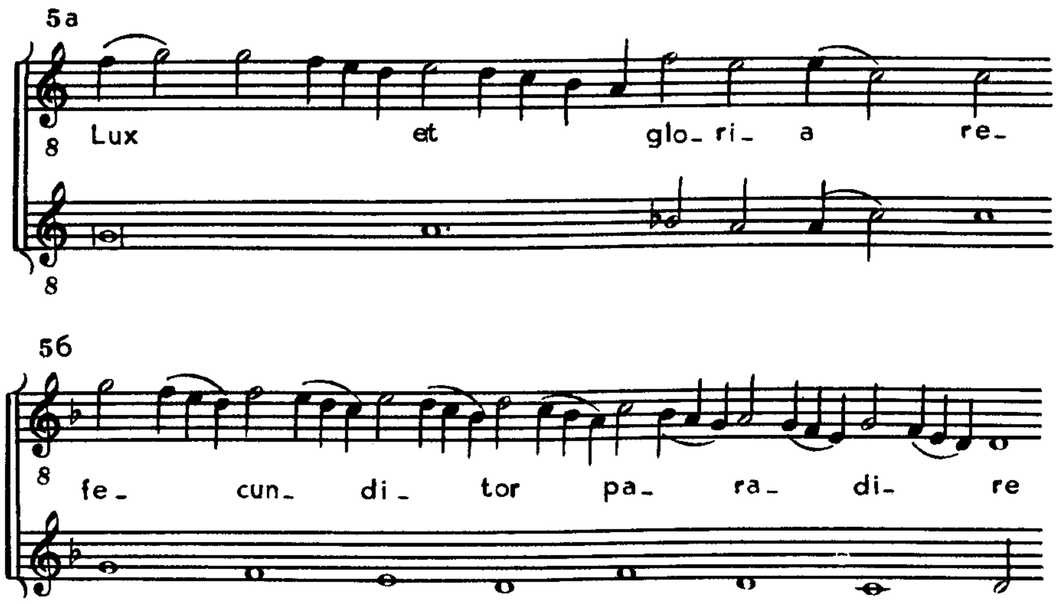
* Основой ритмической организации служили шесть модусов: 1) трохей (♩ ♪), 2) ямб (♪ ♩), 3 дактиль (♩. ♪ ♪), 4) анапест (♪ ♪ ♩), 5) спондей (♩. ♩.), 6) трибрахий (♩ ♩ ♩).

** Об изоритмии и изоритмическом мотете см. с. 22-27.

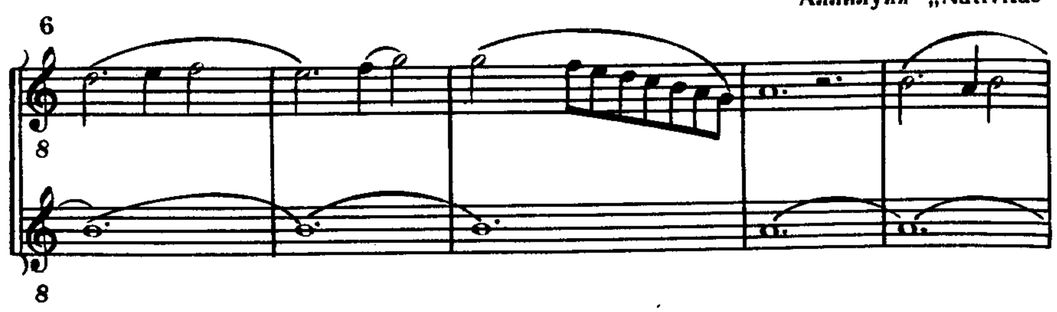
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Ритмический контраст дуплума, большая подвижность его при выдержанных тонах в хоральной мелодии возникали как бы на фоне распева параллельного органума:



Чем протяженнее звуки основного голоса, тем чаще заметна секвенциобразная структура дуплума:



В более развитых органумах совмещались технические приемы параллельного органума и органума типа дисканта.

Новые виды органума образовались от прибавления третьего (*лат.* triplum) и четвертого (*лат.* quadruplum) голосов. Увеличение числа голосов имело огромное значение в дальнейшем развитии полифонического мышления. Расцвет трех- и четырехголосия относится приблизительно к 1190—1230 годам, а затем на многие годы остается основой фактуры мотетов и частей месс.

Рассмотрение ладовой основы мелодий и многоголосия X—XVI веков иллюстрирует линию развития ладовой системы музыкального мышления в целом. Во множестве образцов, представляющих конкретные виды лада (в частности — модальные структуры), прослеживается процесс выделения более устойчивых опорных звуков и группировки вокруг них неустойчивых. Такое выделение тесно связано с повторностью — многократным возвращением мелодии к одному звуку, его большей протяженностью и заметно как в неполных и полных ангемитонных, так и неполных и полных по охвату звукоряда диатонических мелодических ладообразованиях, где особое значение имеют начальный и завершающий звуки и созвучия. Примеры № 1—30 (как одноголосные, так и многоголосные) иллюстрируют сказанное. Они показывают, в частности, и различную степень устойчивости завершающих звуков и созвучий в церковных и народно-песенных ладах.

Частая смена опорных тонов по ходу развития мелодий, нередко различная ладовая характеристика начальных и завершающих разделов произведения (прим. 15) указывают на еще слабую ладовую централизацию, то есть меньшую степень устойчивости, нежели достигаемая постепенно в мажоро-минорной тональной системе, господство которой уже отчетливо проявляется в XVII—XVIII веках.

Понимая под термином л а д о т о н а л ь н о с т ь «конкретную интонируемую форму ладовой структуры»*, мы пользуемся им для обозначения высотных расположений ладовых структур.

Процесс ладовой централизации, выделение из ладотональностей тех, в которых центр лада наиболее прочен, то есть собственно тональности, мог бы быть иллюстрирован отдельными примерами из произведений даже XVI века.

В случаях многократного увеличения длительности тонов мелодии cantus firmus** возникали сложности оценки их ладотональной и даже интонационной основы. Ладотональная характеристика части или всего произведения создавалась в таких моментах голосами надстройки. В трех- или четырехголосии (в отличие от двухголосия) возникали гармонии и более интенсивно изменялась тональная характеристика хоральной мелодии, которая в таких случаях выступала в виде ряда органных пунктов.

В дискантовых построениях хоральная мелодия оказывалась в ладотональном отношении более действенным компонентом целого. Превращение же хоральной мелодии в ряд органных пунктов, или деление на краткие разделы из равнодлительных звуков в дискантах и клаузулах***, фактически деформировало хорал, так как нарушало его мелодическую закругленность и слитность.

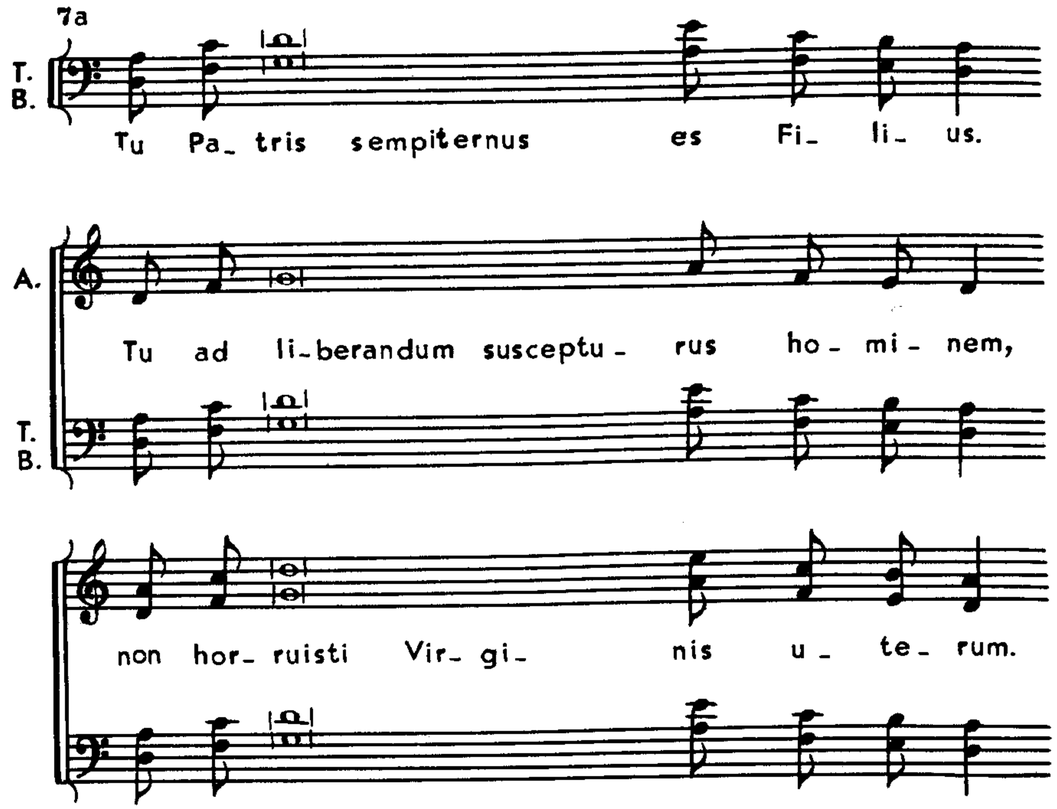
С появлением в XII веке трехголосия, преобладающего и на протяжении XIII века, вертикаль обогащается практически полной интер-

* Г р и г о р ь е в С. Теоретический курс гармонии. М., 1981, с. 127.
** В дальнейшем термин cantus firmus обозначается сокращенно — c. f.
*** Клаузулами называются основанные на технике дисканта вводные и заключительные построения к более крупным частям месс.

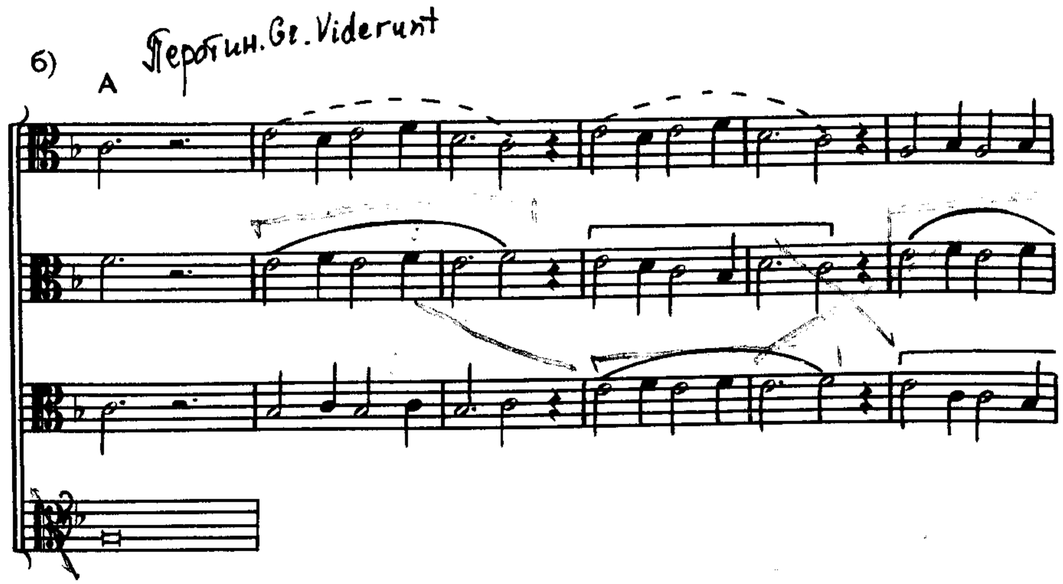
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

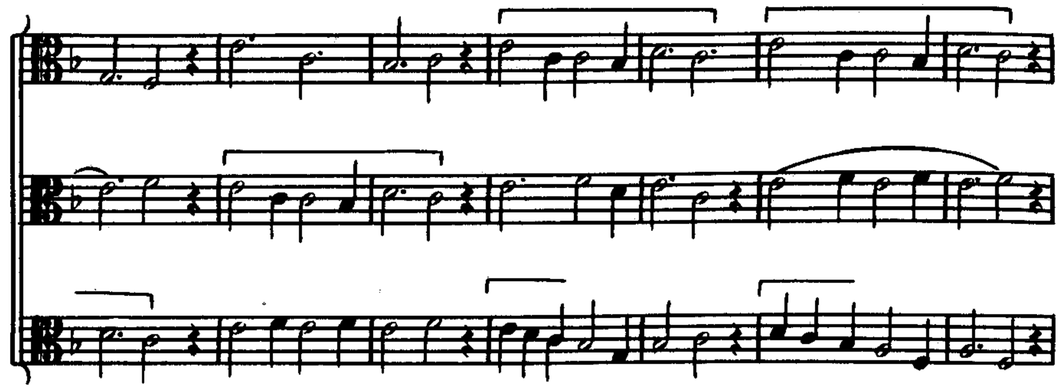
валикой диатоники. Однако вплоть до XIV века еще сохраняются следы параллельного органума в виде периодически встречающихся параллелизмов совершенных консонансов. В трехголосном и четырехголосном органуме явно преобладает консонантность, диссонансы же чаще имеют характер случайных образований. В теноре, как и в двухголосном органуме, в качестве с. f. используются разделы хоральных мелодий. Первые образцы трех- и четырехголосных органумов сохранили структуру двухголосных, ибо отчетливо обнаруживают свое происхождение от последних путем дублировок голосов:

7а

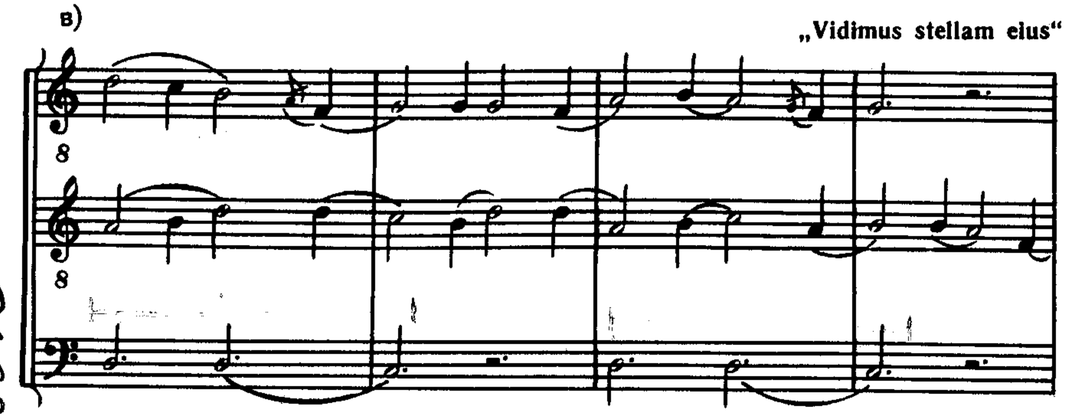


б)





в)



Процесс деформации хоральных мелодий выразился и в изменении их структуры посредством повторности в дискантах и клаузулах ритмических групп (прим. 7в). В примере 7б на органном пункте *f* в с. f. обращает на себя внимание повторность мелодико-ритмических групп: это и повторение двутактов рядом в одном и том же голосе, и передача из голоса в голос, и даже секвенция. Примечательно, что наряду с диссонансами, возникающими при плавном движении на слабых долях, имеют место и диссонантные созвучия на тяжелых долях. Кварта (даже тритон) в трехголосной надстройке используется свободно, а кварта *c*—*f* над *f* органного пункта играет роль опорного созвучия, разрешающего в конце двутактов диссонантные звучания.

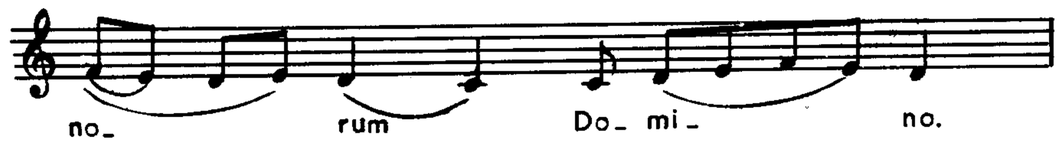
В примере 7в при сходстве ритмических фигур в двух верхних голосах, даже в момент имитации, с. f. представляет собой структуру из разделов хоральной мелодии, двутактных повторяемых оборотов, намечающих симметрию двух предложений, сходных по началу и различных по окончанию.

Наряду с разновидностями органума в XII—XIII веках развивалась, в частности особенно активно в парижской школе Notre-Dame, форма кондукта (*лат.* konductus). Возникнув, так же как органум, в недрах церковной службы, кондукт вскоре становится самостоятельным, не связанным с ритуалом жанром. Часто в его текстах находят отражение важные государственные события или явления жизни. Существенно в связи с этим его принципиальное отличие от органума. Если органум во всех его разновидностях связан так или иначе с церковной службой и поэтому всегда основан на мелодике григорианского хорала, то кондукты этой связи не имеют и опираются полностью на творческую фантазию композитора. Интонационно кондукты скорее близки мелодике песен трубадуров и труверов:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

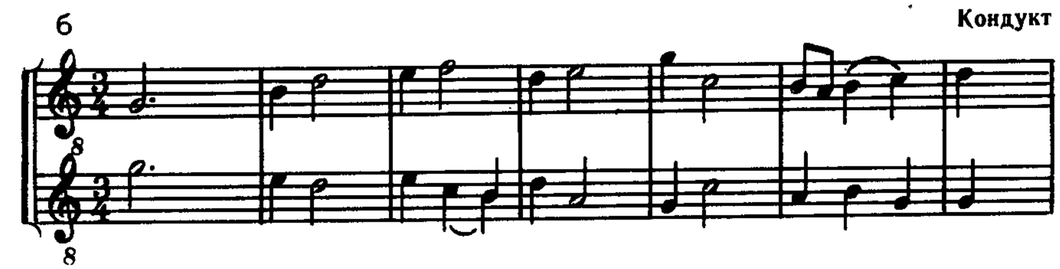
8 а

Кондукт „Bonum est confidere"



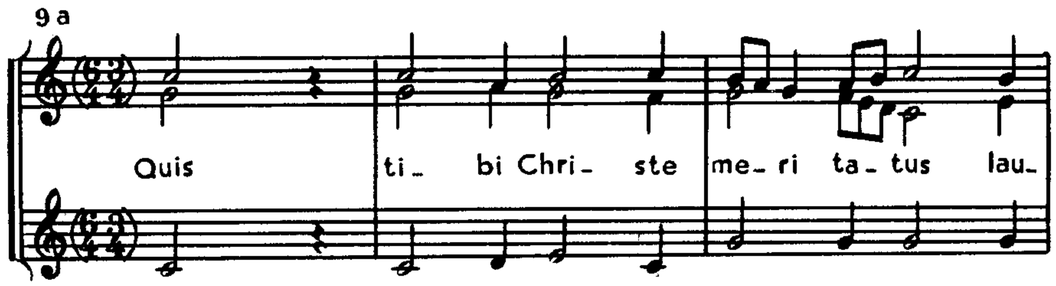
б

Кондукт



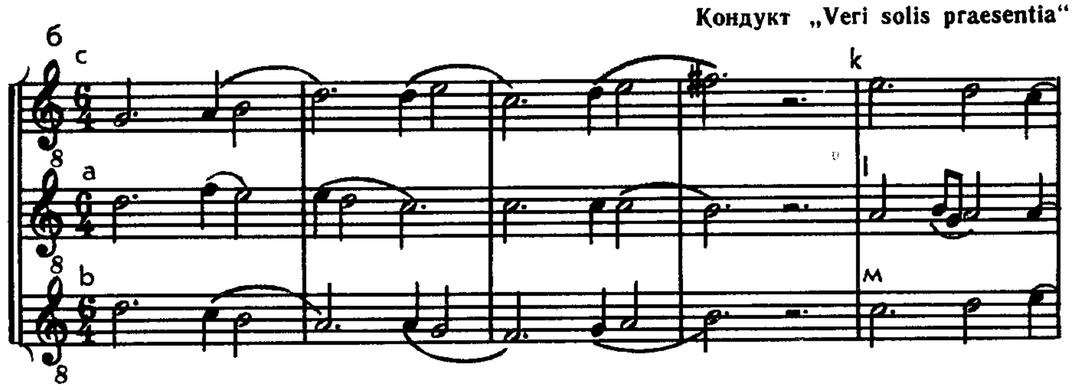
Самостоятельна также и структура многоголосия кондукта. Первоначально одноголосный, ритмически подвижный и обычно расчлененный на четкие построения, нередко сплошного и свободного развертывания мелодии с виртуозными мелизмами, или же построенный из коротких фраз с проникновением многоголосия, кондукт чаще всего обращается к строфической форме. В области голосоведения и гармонии кондукт разнообразно отражает процесс развития многоголосного мышления, используя различные приемы многоголосия — от параллелизмов типа параллельного органума в технике «нота против ноты» до сложных сочетаний полифонического и гомофонического склада. В кондукте заметно воздействие песенно-танцевальных структур с взаимообменом между голосами мелодических построений:

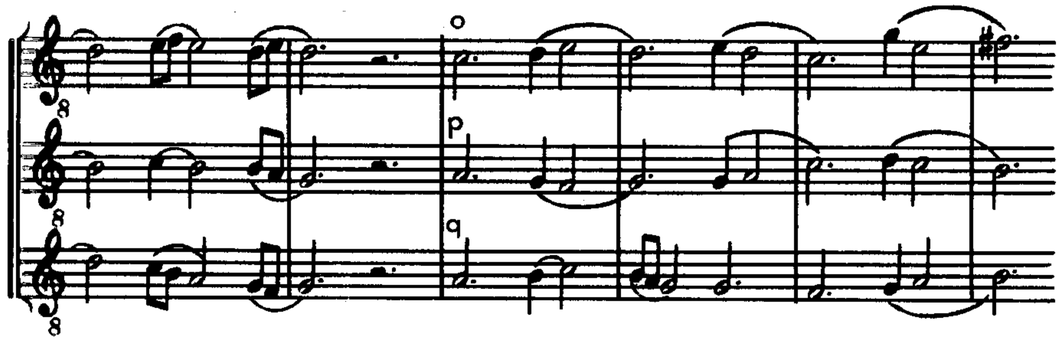
9 а

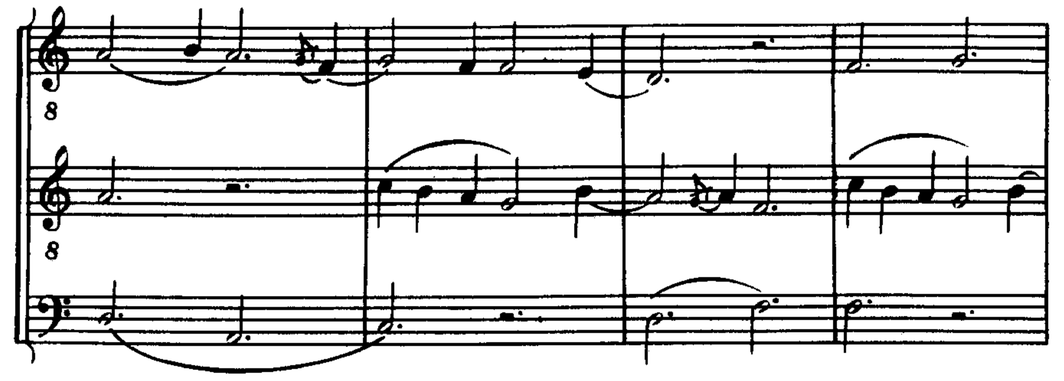


Кондукт „Veri solis praesentia"

б



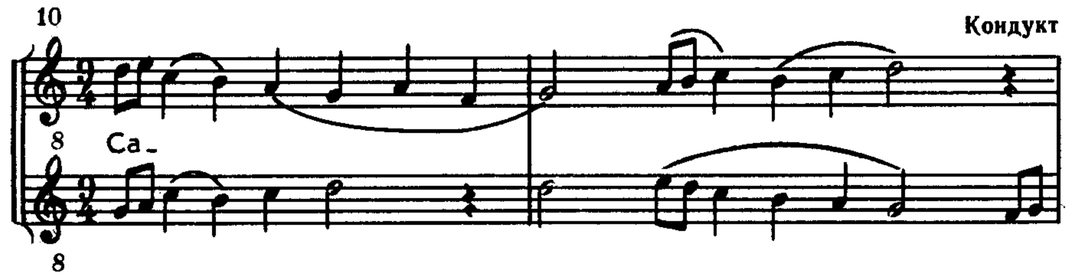


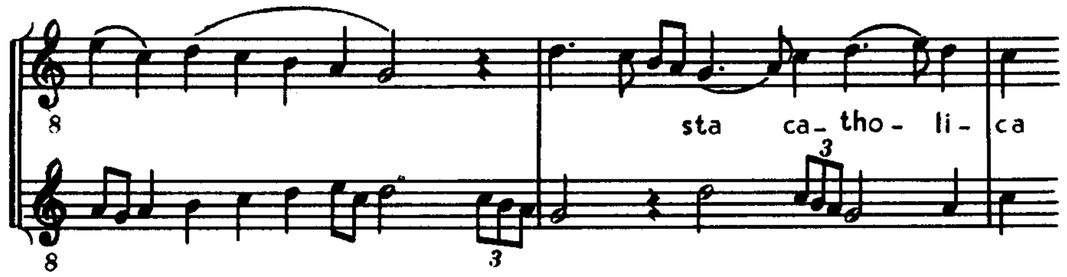


Явная тенденция к полифонизации заметна в кондуктах XIII века. Она проявилась в постепенном преодолении структурной подчиненности голосов тексту, в устремленности к мелодической развитости каждого из голосов и рассредоточенности одновременных цезур и пауз, то есть в создании непрерывности развития ткани целого:

10

Кондукт

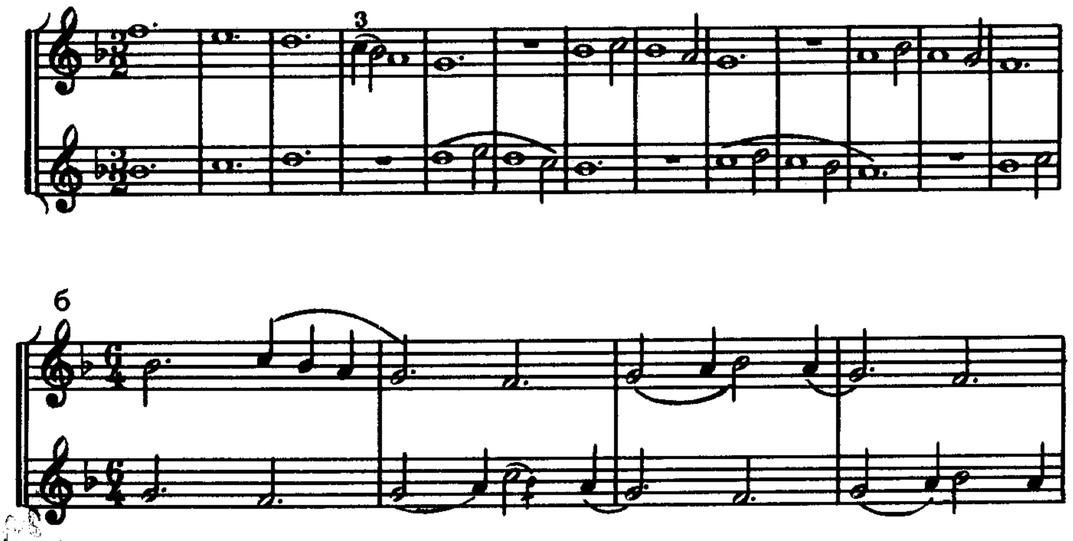




В поздних кондуктах ранее органума появились — сначала в виде перекличек — и простые полифонические имитации:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

11а



б

При многих общих чертах кондукта и разновидностей органума заметно их различие в ладовом отношении. В кондукте ладотональное развитие более отчетливо направлено к укреплению финалиса, в то время как в органумах опора лежала на фоническом центре.

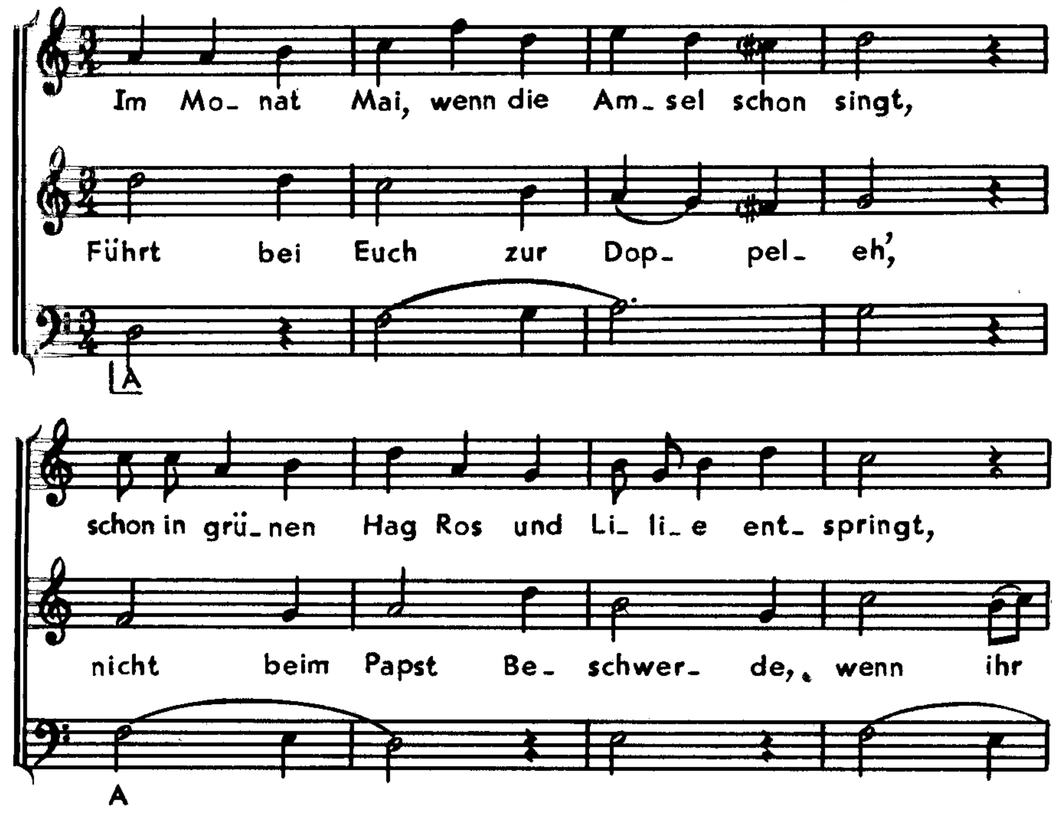
МОТЕТ

Наряду с разновидностями органума — тропами, секвенциями, кондуктами — в XI—XIII веках многоголосие развивалось особенно активно в жанре мотета. Исключительно гибкий, он часто менял форму. Именно в этом жанре получили особенно интенсивное развитие полифонические принципы и приемы. Двух-, трех- и четырехголосный мотет вначале на латинский, а затем и на французский и провансальский тексты в XIII веке стал двойным и тройным — на два или три текста в одновременности. Мотет, как кондукт и клаузула, не строится на полном хоральном с. f. В теноре используются мелодии, либо развивающиеся в непрерывном движении из начальных (как правило) отрывков хорала, либо составленные из его ритмизованных отрывков, разделенных паузами. Таким образом, в с. f. мотета хорал выступает также лишь в деформированном виде, то есть лишенном качеств художественного целого, какими он обладал будучи самостоятельным музыкальным явлением.

В целом по своему содержанию жанр мотета является пограничным между светской и духовной тематикой. Более того, в XIII веке в мотетах (преимущественно трехголосных) весьма часто имеет место соединение в одновременности не только двух или трех текстов (и мелодий), но текстов и мелодий различных жанров, сочетающихся с с. f. из элементов хорала.

Порядок сочинения мотета можно себе представить в такой последовательности: сочинялся с. f. из элементов хорала в определенном ритме, затем пристраивались к нему дуплум (второй голос, так называемый motetus) со своим текстом и триплум (то есть третий голос), тоже со своим текстом. Такая форма мотета встречалась часто вплоть до XIV века и нередко обнаруживала тяготение к куплетной форме, как, например, мотет неизвестного автора XIII века:

12 Im Monat Mai — Неизвестный автор (XIII в.). Мотет



Здесь с. f. рассчитан и на инструментальное исполнение. Его структура:

	А	Б	А	Б	А
такты	9	7	9	7	9

обнаруживает деление отделов на краткие ритмически повторяющиеся построения (мотивы). В дуплуме и триплуме мелодии различных песен, по-видимому, перестроены соответственно тенору так, что на тяжелых долях расположены лишь совершенные консонансы (квинты и октавы). При этом цезуры в мелодиях не совпадают, что особенно заметно при сравнении мелодии тенора с явно танцевальной мелодией триплума, образующей четкие четырехтакты. Совершенно отчетливы и следы гетерофонной структуры параллельного органума — обилие параллелизмов квинт и октав, редкое появление на слабых долях терций, сект и диссонансов. Форма мотета в целом должна быть отнесена к куплетно-вариационной, в которой тенор выступает подобно ostinato.

Аналогично построен мотет XIV века Г. Машо (прим. 13), где, однако, отделы с. f. не членятся паузами, как в предыдущем образце. Структура тенора:

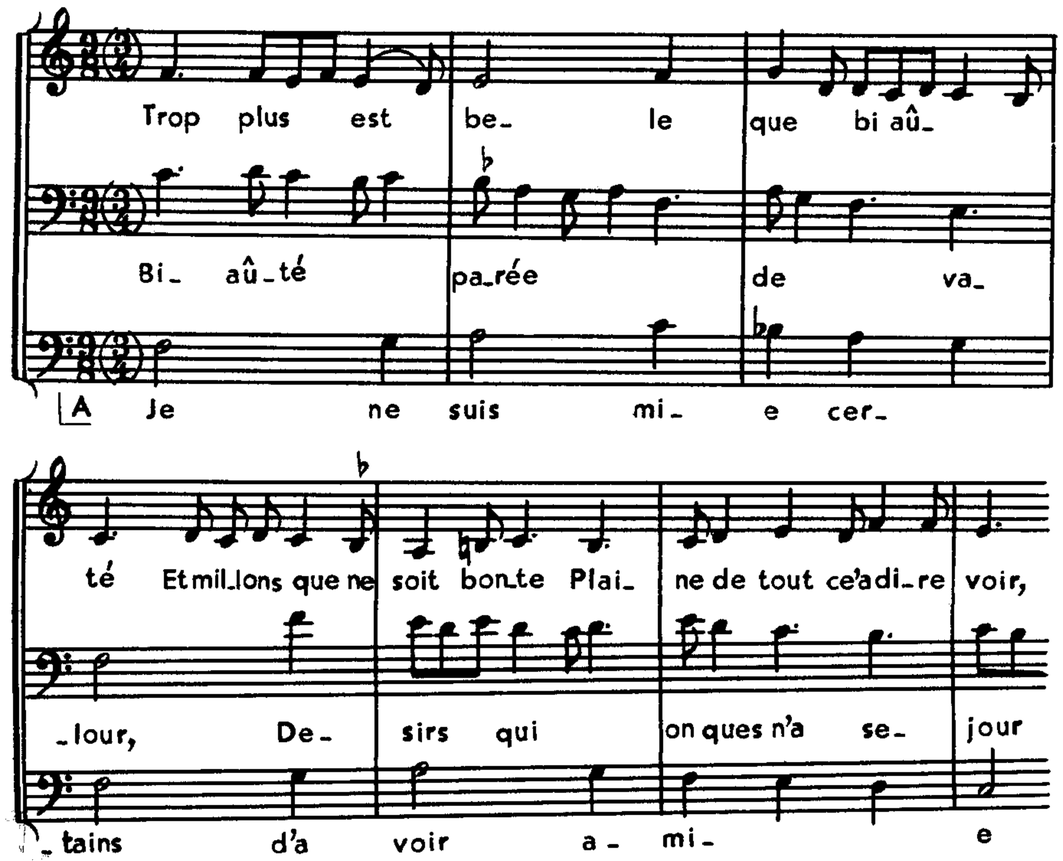
	А	Б	А	А	А	Б	А	Б
такты	7	5	7	7	7	5	7	5

Мелодия его подобна народной песне. Усилился контраст между дуплумом и триплумом — явно танцевальная мелодия триплума сочетается с речитативным дуплумом. Контрасты между тремя голосами

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

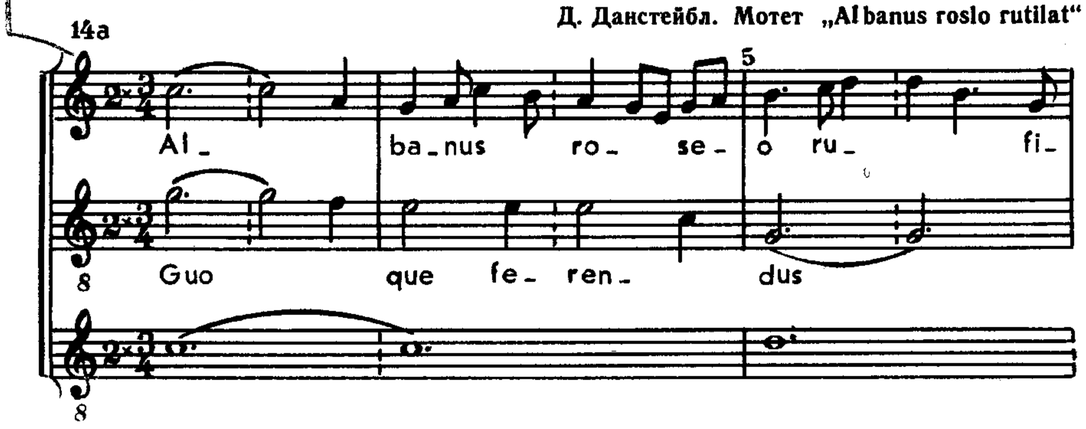
ритмические, метрические и структурные. Полифонические отношения здесь сочетаются с большим вниманием к вертикали, которая богаче, чем в мотете XIII века, благозвучнее, хотя более активно использует диссонансы.

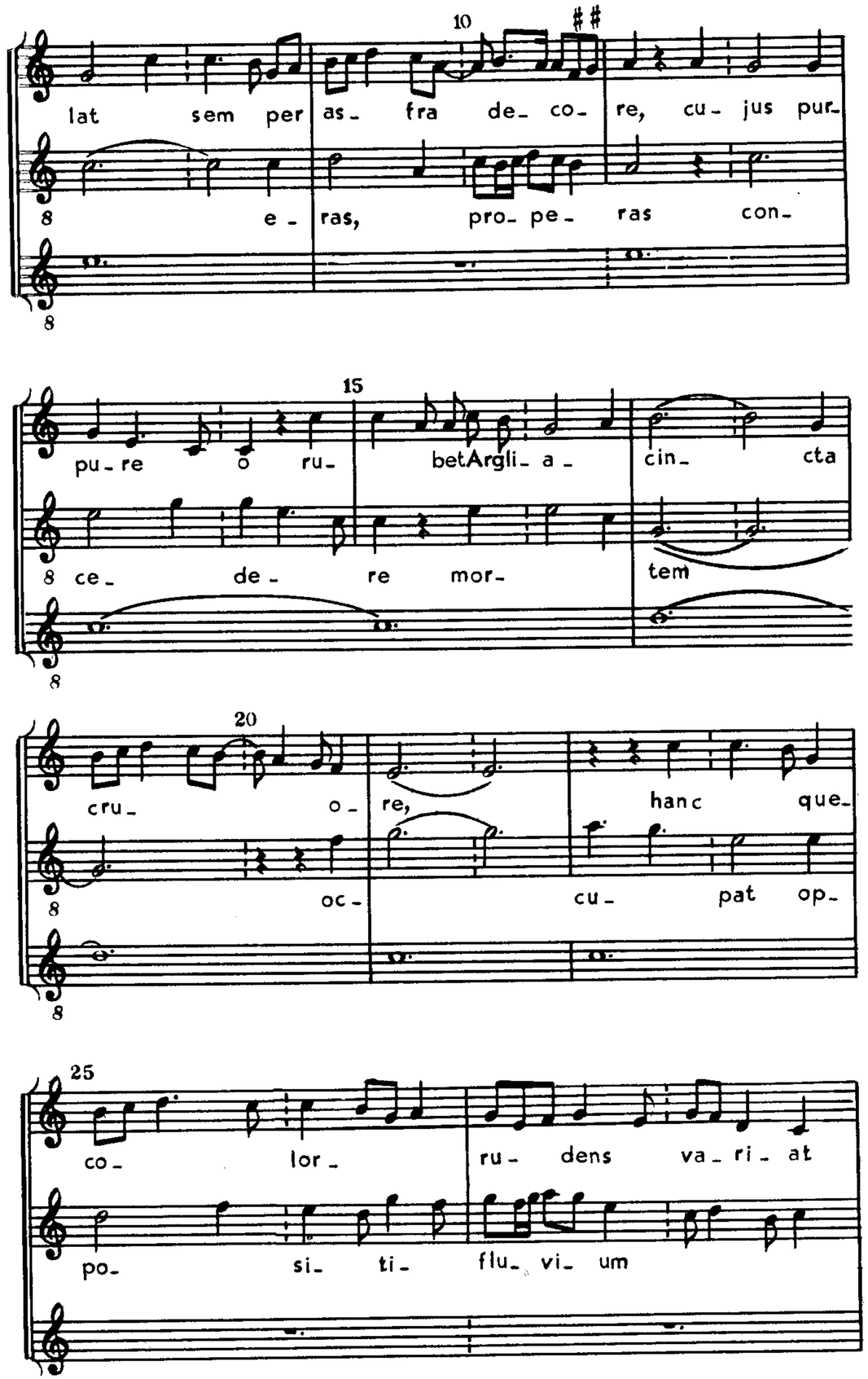
13 Г. де Машо. Мотет „Trop plus — Biauté — Je ne suis"



На пути к дальнейшей полифонизации и выработке средств объединения музыкального материала существенную роль сыграл изоритмический мотет, представляющий собой своеобразную вариационную форму, в которой в вариациях сохраняется ритм голосов и их структура, но обновляется, свободно развивается звуковысотная сторона (мелодические интонации):

14a Д. Данстейбл. Мотет „Albanus roslo rutilat"





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

30 II вар.

can- do- re- ge- na- rum
plebs ma- xi- ma- pan- tem,

35 40

of splan der vin- cens dat lu- ce mi
mar- ti- ri i- me- tu- en-
mi-

te- re- sa- rum, qua spe- ci-
do mo- ras tunc
-ni

45 50

- - - e de- co- rec- cle- si- e si-
po- pli- ce fee- xo- in
lau

55

-gna- tus ha- be- tur et va- ri
cum - bis- pre-

60

o sub mi ste- ri- o
ci- bus; plebs- tran- sit et am-

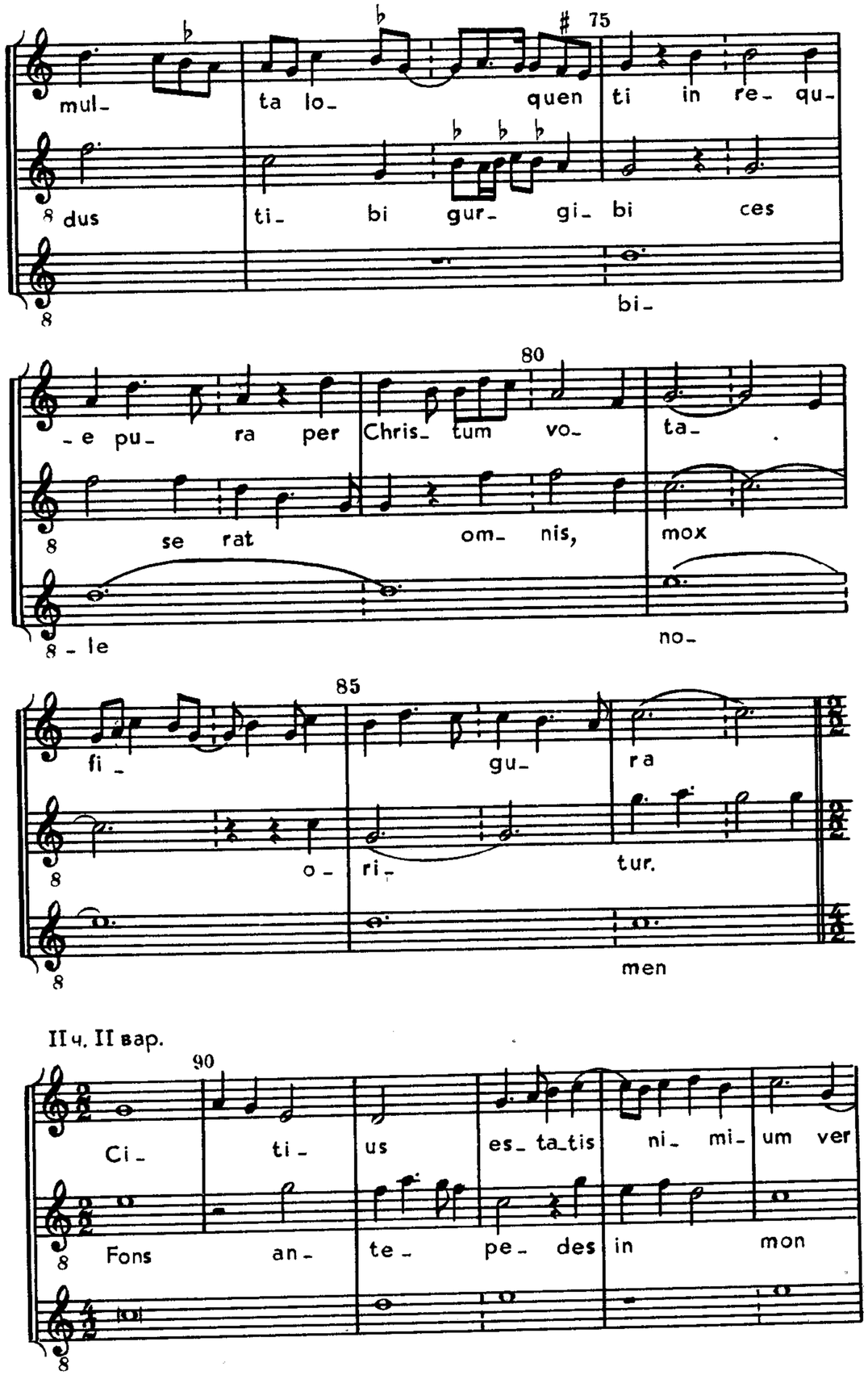
III вар. 65

res clau- sa te- ne- tur,
ne re- fle- xo; De-
mi-

70

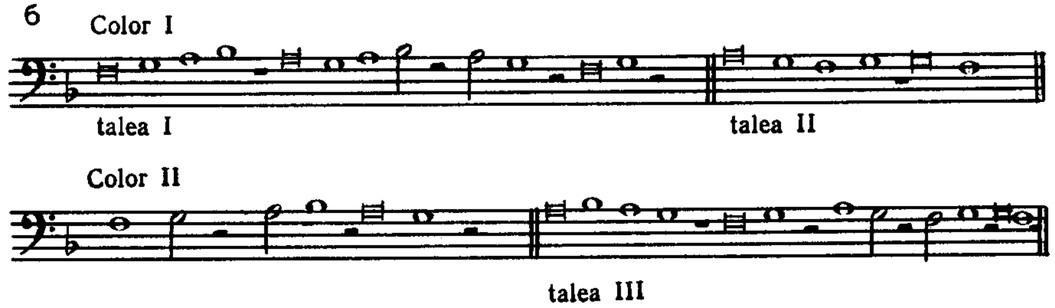
qui- ta- ci- te men- ti ma- gis est quam
ni- que cum ra- pi-
ra-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Мотет «Albanus rosea rutilat» Д. Данстейбла написан в сложной трехчастной форме, где первая часть представляет собой 33-тактный трехголосный, на три латинских текста, замкнутый раздел и две его вариации. Вторая и третья части построены аналогично; при этом можно обнаружить в качестве дополнительного средства объединения метрическую вариантность тенора. В первой части он изложен в размере $2\times\frac{6}{4}$, во второй части — в размере $\frac{4}{2}$, а в третьей — в размере $\frac{6}{4}$.

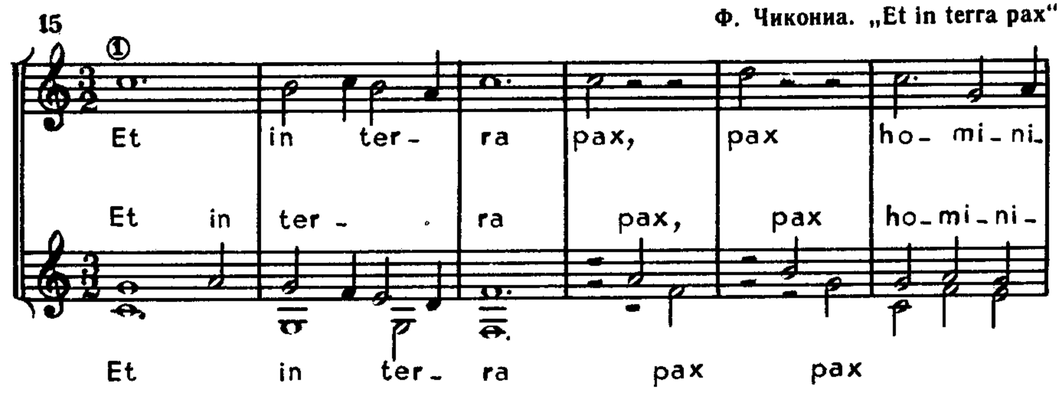
Сложный принцип формообразования в изоритмическом мотете XIV—XV веков заключается в том, что следующие друг за другом повторения мелодических построений (так называемых color) часто не совпадают по протяженности с также повторяющейся ритмической последовательностью (так называемой talea), в результате чего повторения мелодических построений каждый раз приобретают новую ритмическую организацию:



Нередко такой организации подчинены не только тенор, но и голоса надстройки. Обычно же (например у Машо) строфический текст совпадает по структуре и протяженности с color.

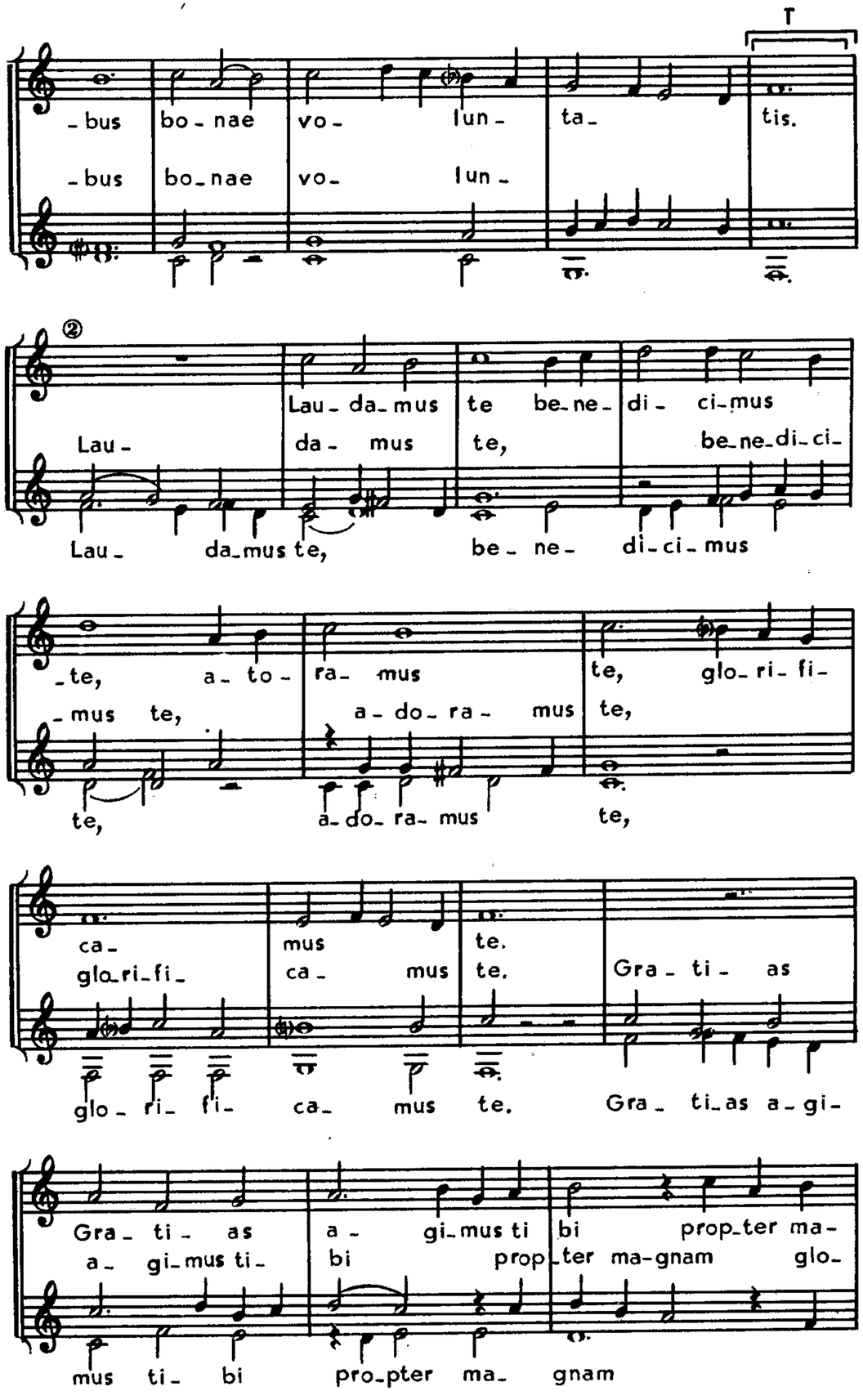
В начале XV века возникает новый тип мотета. В нем уже нет сложных соединений различных песен. Все поют на один текст, слова и фразы которого находят последовательное повторение в разных голосах. В вертикали постепенно исчезают параллелизмы квинт и октав, их нередко заменяют параллельные терции или фобурдонные соотношения голосов; культивировавшаяся в XIV веке во Флоренции в так называемых каччах имитационная техника используется теперь в мотете. В начале века в этом жанре выдвигаются на первый план английские мастера. Но уже к середине века ведущую роль играют композиторы нидерландской школы*.

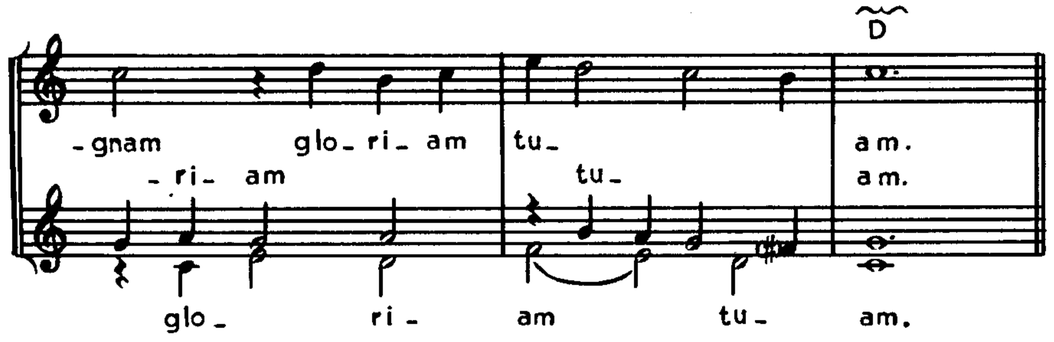
Ф. Чиконна. „Et in terra pax"



* См.: Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья. X—XIV века.— История полифонии, вып. 1. М., 1983, с. 212—213.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





Трехголосный мотет И. Чикониа «Et in terra pax» весьма показателен. Его c. f. сам подвергается значительным вариационным изменениям, развертыванию, расширениям, зависящим от содержания развивающегося текста. Верхние голоса с другим текстом получают новый мелодический материал, который развивается в свободной, иногда только ритмической имитации. В третьем разделе видоизмененное начало c. f. имитируется и двумя верхними голосами. В четвертом же разделе отчетлива его интонационная итоговость.

Мотеты И. Окегема, Я. Обрехта, Х. Изака, П. де Ла Рю и Жоскена Депре более последовательно насыщаются имитациями и канонами. Принципы построения мотета перечисленных композиторов явились эталоном этого жанра на сотни лет вперед. Они закрепляются в форме полифонической пьесы (чаще небольших размеров), в которой, тем не менее, для каждого нового раздела светского или духовного текста используется новый мелодический материал (мотив), проводимый по всем голосам. В структуре мотета XV—XVI веков легко усмотреть отдаленную подготовку структуры «фуги на хорал».

В мотетах названных авторов, их современников и последователей используется наряду с имитационным и откровенно гомофонный склад. Это соседство полифонии и гомофонии сохранится в мотетах вплоть до Дж. Палестрины и О. Лассо включительно.

Несмотря на множество общих для композиторов нидерландской школы черт музыкального языка, в творчестве отдельных авторов выделяются индивидуальные характерные черты, весьма перспективные для дальнейшего развития. Так, Хенрик Изак часто использует параллелизмы децим в крайних голосах, его колоратура и каденции отличаются разнообразием, а Пьер де Ла Рю посредством хроматики достигает выражения особой мягкости.

Для нидерландцев, как и для немцев, мотет был лабораторией, в которой прослеживается индивидуальное применение, например, техники c. f., особой канонической техники. В мотет проникает песенный тематизм и строфичность структуры. Показательно богатство и разнообразие мотетов Жоскена; в них особенно впечатляют образцы контрапунктических вариаций на остинатный мотив.

Из огромного богатства приемов и форм в этом жанре можно выделить мотеты различных авторов XV и XVI веков, в которых имеют место полифонические вариации. Значительное место занимают мотеты в форме рондо (АБАВА), изоритмические мотеты, мотеты в двухчастной и трехчастной формах. Именно в мотетах возникают приемы разработочности (тематических вычленений и преобразований), а также различные формы имитаций, которые постепенно приобретают все большее формообразующее значение. Многие из отмеченных форм и приемов встречаются в мотете впервые в концентрированном виде, что,

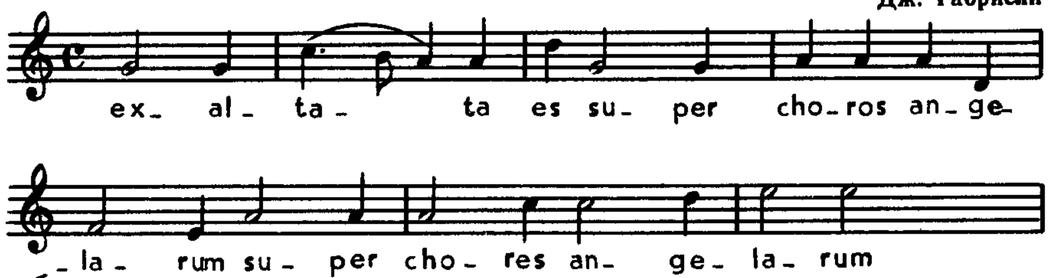
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

очевидно, связано с «пограничным» положением жанра и богатством его поэтического содержания.

После Жоскена, особенно к середине XVI века, мотет нидерландцев претерпевает значительные изменения: в нем вырабатывается чистый стиль a cappella, где использовавшаяся в инструментах колоратура становится вокальной и применяется более скупо. В мотете заметно обновляется тематизм, появляются песенные и маршеобразные мелодии, мелодика обогащается применением выразительных скачков и т. д.:

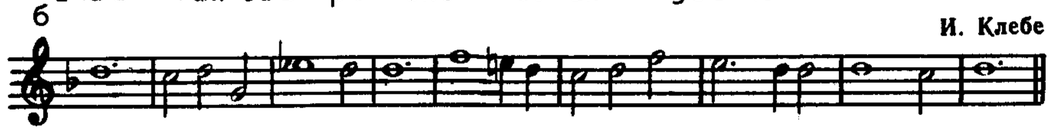
16 а

Дж. Габриели



б

И. Клебе



Во второй половине XVI века из нидерландцев выделяется Клеменс-не-Папа, но вершины мотет достигает в творчестве Орландо Лассо. Его мотеты отличаются многообразием формы и размера, особой приверженностью их автора к вариациям на ostinato. Лассо не только по-новому пользуется органными пунктами, но и как бы в предчувствии речитативного и концертного стиля обновляет тематику; охотно «откликаясь» музыкой на метрику стиха, он приходит к многочастной циклической структуре. В XVI веке мотет нидерландцев (в том числе у Лассо) обнаруживает деление на две линии: 1) песеннообразные, простые и 2) контрапунктически богато разработанные, более сложные и художественно весомые.

В творчестве итальянских композиторов внимание к жанру мотета возникает во второй четверти XVI века. В произведениях этого жанра отчетливо видно воздействие нидерландской техники. Необходимо подчеркнуть, что у Палестрины впервые появляются циклические по форме мотеты, в которых для достижения единства цикла (тематических связей между его частями) используются, как это имеет место в мессах, наиболее яркие мотивы первой темы в основных темах и развитии последующих частей.

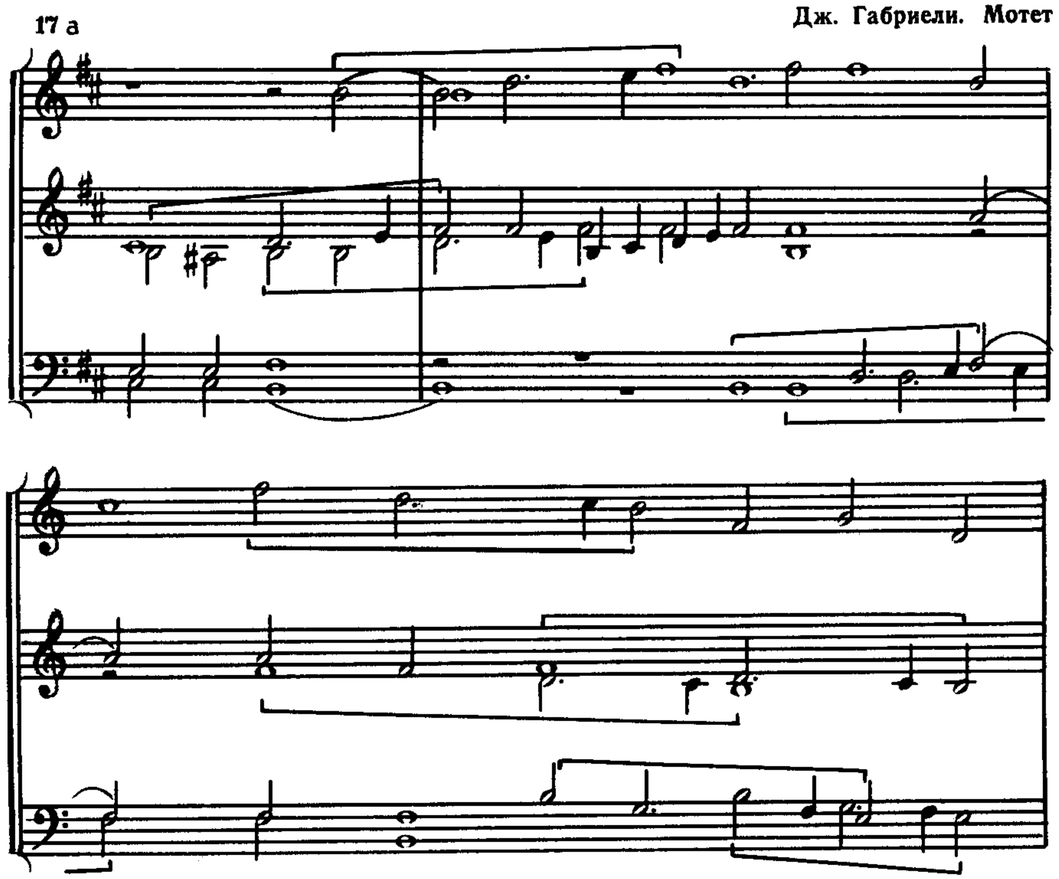
После Палестрины в эволюции мотета итальянских композиторов обнаруживаются три направления: 1) продолжение развития стиля Палестрины в творчестве Дж. Нанино, Л. Маренцио — выделение контрапунктических вариаций, тонкая отделка деталей; 2) многохорные — «массовые» мотеты; 3) концертные, кантатообразные мотеты.

В мотетах композиторов венецианской школы развивается колористичность и хроматика, они становятся преимущественно двухорными (А. и Дж. Габриели). Остинатные голоса, каноны, вообще контрапунктические проблемы отодвигаются здесь на задний план. На первом плане — колорит, хроматизированная гармония, стремление к

свежему тематизму, двухорность. Развитость голосов, тематическое единство разделов произведения, достигаемое нередко микроимитациями на фоне «протянутых» гармоний, тем не менее сохранились:

17 а

Дж. Габриели. Мотет



Мотет Дж. Габриели, например, характеризуется богатством ритмики внутри каждой партии (что создает часто полиметрию), богатством гармонии (альтерированными аккордами, увеличенными трезвучиями) и массивностью звучания (доходящего до 16-голосия).

В начале XVII века мотет подвергается достаточно радикальному изменению. В него проникает монодия с генерал-басом (Г. Виадана), что закладывает основу кантатным жанровым признакам. Между мотетом и кантатой стоит так называемый концертирующий стиль, склоняющийся то в одну, то в другую сторону. Так, например, сочинения Монтеверди «мотетообразны». Они примечательны исключительным богатством новых комбинаций инструментальных и вокальных партий, свежими сочетаниями соло и хора, песенности и речитации, форм арии «da Capo» и вариационной. Его сочинения находятся на одной из тех стилевых граней, которые весьма богаты многообразными смешанными формами, взаимодействием различных жанровых признаков. В данном случае жанр мотета испытывает воздействие оперы и мадригала. Мотеты Дж. Легренци и Циани еще ближе к опере. В сочинениях же А. Лотти и А. Кальдара сохранилась полностью полифоническая природа; более того, высокий уровень развития фугированных форм привел к сближению с ними мотетных композиций этих ав-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

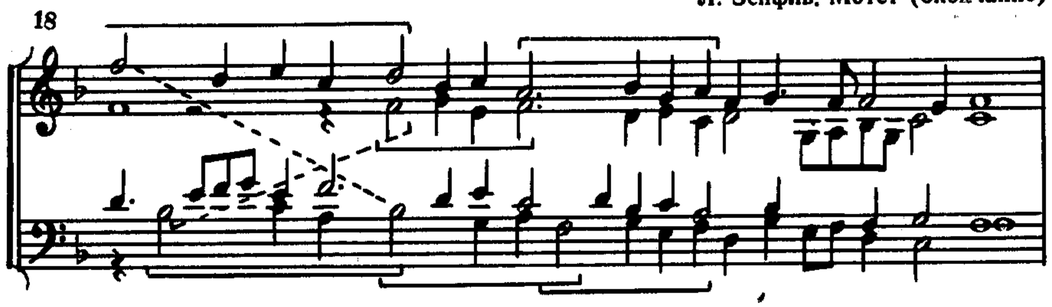
торов. И в целом в мотетах этого времени уже не принято давать новую тему для каждой новой фразы текста; наоборот, тексты сокращаются, а их музыкальное раскрытие становится более углубленным и пространным. Да и музыкальный тематизм к этому времени стал более значительным, индивидуализированным:

б) **Кальдара**

У немецких композиторов внимание к жанру мотета возникает в XV веке. Если мотеты А. Фульда — это полифонические пьесы, еще лишенные сколько-нибудь заметной техники имитации, то следующее поколение композиторов пишет в манере нидерландцев. Однако блестящая контрапунктическая техника таких композиторов, как А. Брук, А. Агрикола, Г. Финк и Л. Зенфль, при слуховом восприятии их сочинений отодвигается на второй план. Мелодика верхнего голоса, проникнутая теплотой, свободная в конструктивном отношении, свидетельствующая о богатстве фантазии, несмотря на фугированную фактуру, оказывается часто на первом плане. Изменилась в этих произведениях и роль с. f. Он создает лишь внутреннюю опору сочинения и утрачивает уже роль центра композиции. Полифоническая (контрапунктическая) техника порой скрывается за чистой аккордикой, возникающей благодаря ритмическому сходству голосов:

Л. Зенфль. Мотет (окончание)

18

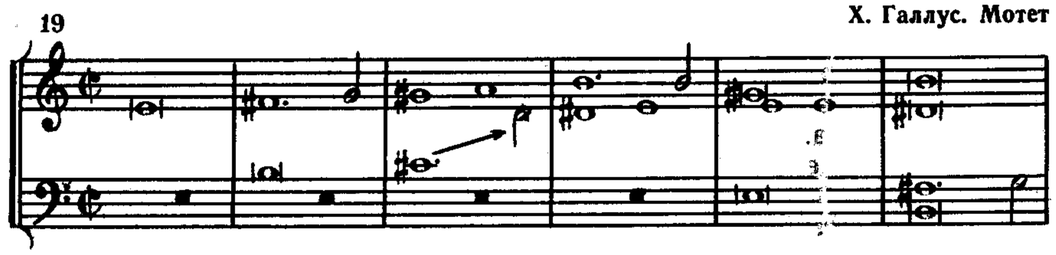


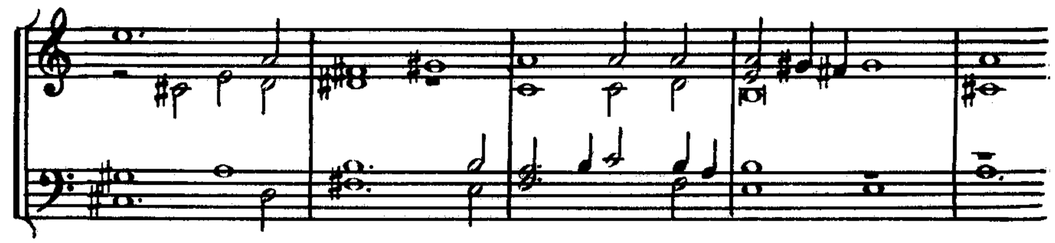
Лишь после специальной слуховой настройки становится заметной скрытая в последовательности аккордов своеобразная секвенция.

Во второй половине XVI века в мотетах немецких композиторов Г. Галлуса, Г. Гасслера и М. Преториуса при сохранении полифонической, контрапунктической техники и внимании к двухорности заметно возрастает гармоническое богатство:

Х. Галлус. Мотет

19





Весьма заметны изменения в мотете, вызванные реформацией. В творчестве композиторов И. Шейна, С. Шейдта, Г. Шютца и более поздних непосредственных предшественников Баха — Д. Букстехуде, И. Пахельбеля — развивается новый тип хорального мотета, основанный на тематике протестантского хорала.

Наиболее показательны здесь произведения Шютца. В них заметно усиление субъективно-лирического начала. Их отличает богатая хроматика, более подвижная ритмика с большими контрастами, basso continuo, облигатное инструментальное сопровождение. По стилю мотеты Шютца близки к мадригалам. Каждый отрезок текста дает основание для возникновения нового музыкального материала. Но Шютц преодолевает опасность возникновения мозаичности и недостаточного скрепления следующих друг за другом разделов ладотональным объединением и периодически появляющейся тематической и фактурной общностью. У него возникает фактурно-мотивная или фактурная репризность в трехчастных или рондообразных произведениях. Творчество других предшественников Баха в истории мотета малозначительно. Непревзойденные же мотеты самого Баха — «представители» уже другой эпохи и могут быть названы скорее хоровыми кантатами. После Баха мотет в упадке. Лишь единичные образцы встречаются в творчестве композиторов И. Гассе, Г. Грауна, Ф. Э. Баха, мелодика которых обнаруживает близость к ариозной мелодике итальянской оперы. Кроме Ave verum В. А. Моцарта венские классики не создали значительных произведний в жанре мотета. В XIX веке мотеты создавались композиторами К. Рихтером и Ф. Мендельсоном, О. Николаи и А. Грелем. Большой интерес представляют очень малочисленные образцы мотетов Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса и Г. Вольфа.

Представляя собой по своему происхождению полифоническую форму, мотет в различные периоды и в различных школах то приобретал черты песенности и гомофонной фактуры, то склонялся к монодии, ариозности, то есть подвергался влиянию мадригала и оперных форм. Смены же новых жанровых признаков и фактуры постепенно привели к вырождению жанра мотета. В многовековом развитии мотет опирался (как «отросток» органума или кондукта) на с. f., являясь в то же время для композиторов как бы творческой лабораторией, во всяком случае сферой творчества, не прямо связанной с богослужением, а потому свободной. Уже в разновидностях органума исходный материал — хоральные григорианские напевы, вначале ритмически регламентированные лишь произнесением текста, а затем ритмизованные ровными длительностями и впоследствии подвергавшиеся дроблениям и вычленениям,— фактически сохранял лишь интервальную, линеарную проекцию хорала. В творческой практике формы органума привели и к такому изложению с. f., в котором исчезала возможность восприятия его как мелодической (связной) линии. Форма с. f. в дискантах и клаузулах, замена хоральных мелодий свободно сочиненным с. f. в кондуктах были до некоторой степени подготовкой обращения с ним в мотете, развитие которого уже в XIII веке пришло к случаям замены

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

хорального с. f. песенной мелодией — cantus prius factus (буквально «кантус приус фактус» означает «готовый первый голос»). В мессу светского происхождения cantus prius factus проник лишь в пятнадцатом веке.

Мотеты XV и XVI веков писались преимущественно на заимствованный мелодический (одноголосный, двух- или даже четырехголосный) материал, перерабатываемый автором по-своему. Вместе с заимствованным материалом сохранялось в новой обработке, как правило, и название.

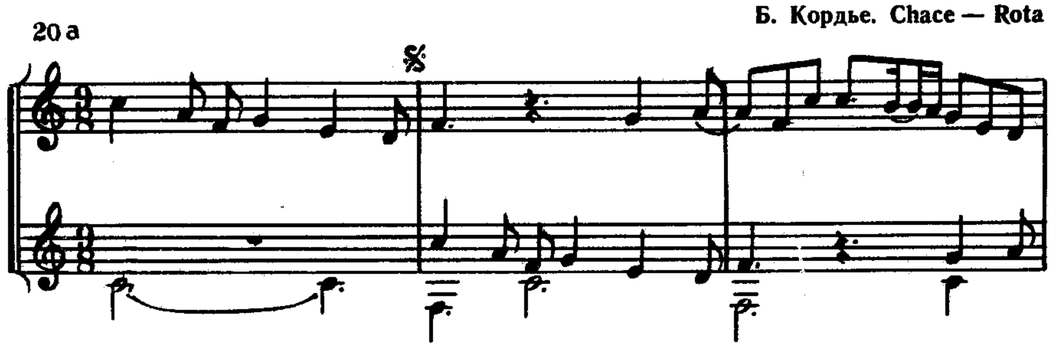
В различных видах искусства той эпохи, в том числе в музыке эпохи строгого стиля (в частности, в мотетах, мессах), использовался определенный круг тем. Это отражало присущий тому времени принцип творчества. В заимствовании известных и устоявшихся напевов протестантского хорала (вместо григорианского), в использовании светских мелодий — chanson, Lied — заметен процесс демократизации. Проникновение в мотет песенных мелодий, то есть интонационной сферы светской музыки, отмечалось еще в XIII веке, когда над тенором в голосах мотетусе и триплуме звучали песни даже на разных языках. Процесс взаимовлияния интонационных сфер светской и духовной музыки был весьма интенсивным, и постепенно мотет все более отдалялся от хоральных образов.

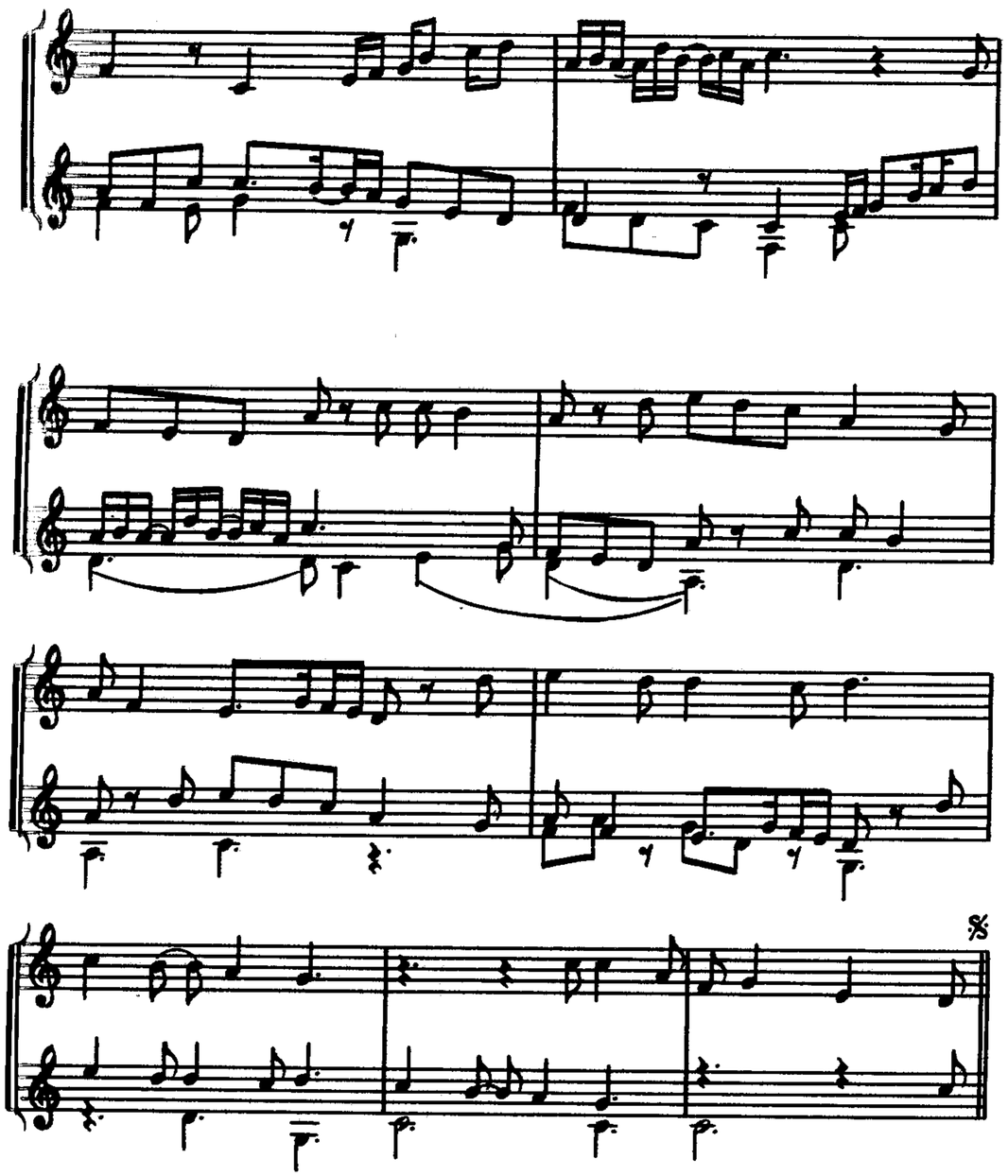
В этом процессе кардинальную роль сыграли ритмическая и ладотональная стороны развития музыкального мышления. Их воздействие на мелодику через модусы и повторы ритмических структур во взаимодействии с укреплением finalis и кристаллизацией каденсовых формул отразилось в немалой степени на процессе постепенной ладовой централизации, постепенного возникновения тонального мышления. В вокальных произведениях — трех- и четырехголосных органумах, дискантах, кондуктах и мотетах — весьма существенную роль играло отношение к тексту, его структуре. Если регулятором развития произведений (органумов) XII—XIII веков уже в лиможской и парижской школах стал модальный ритм, то воздействие на дальнейшее развитие ритмического контраста в разновидностях органумов и мотетах оказало появление народно-песенных (светских) элементов с поэтическими текстами. С модусами и повторностью ритмических групп тесно связано и появление повторности мелодических образований, и обмен их между голосами, являвшийся прямым предшественником проникновения в жанры профессиональной музыки имитационности и сложных контрапунктов.

Проникновение имитации было, кроме того, подготовлено такими жанрами, как рота (кавча), а также конечными и бесконечными канонами:

20 а

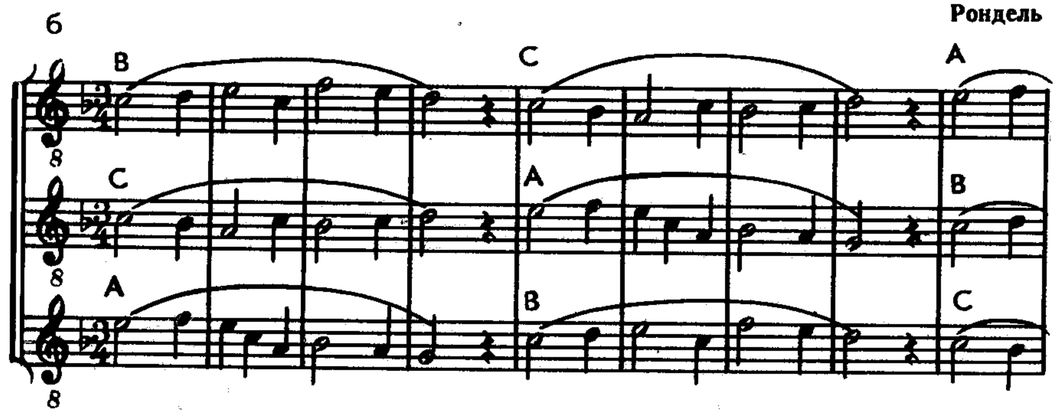
Б. Кордье. Chace — Rota



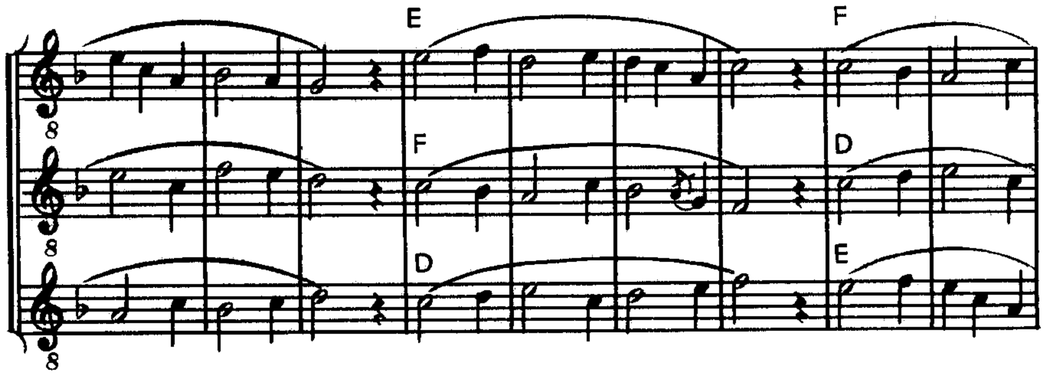


б

Рондель



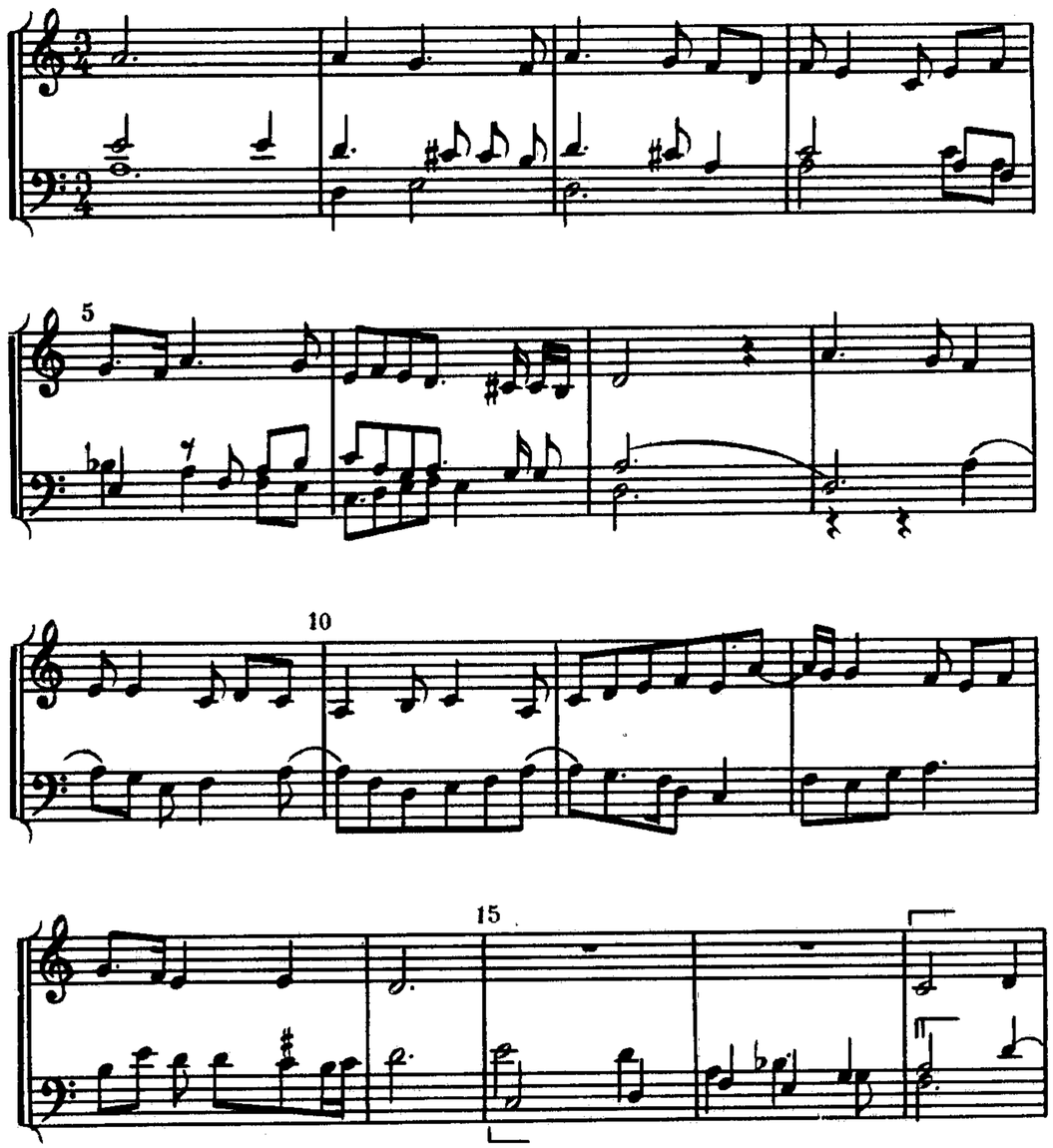
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

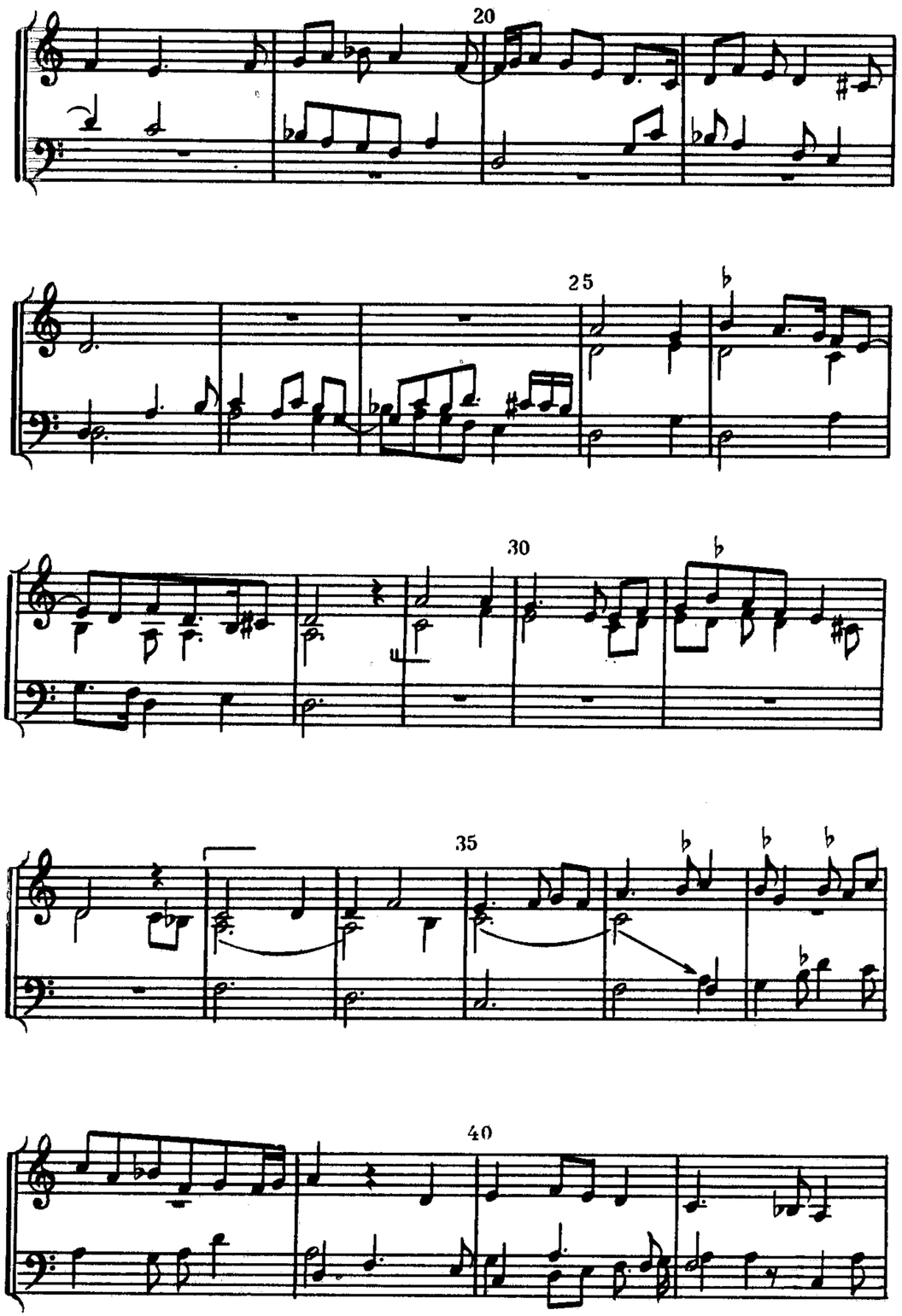


В мотетах и мессах Дж. Данстейбла и Г. Дюфаи уже встречаются имитации в развивающих частях (не в экспозициях):

21

Д. Данстейбл. „Salve regina"

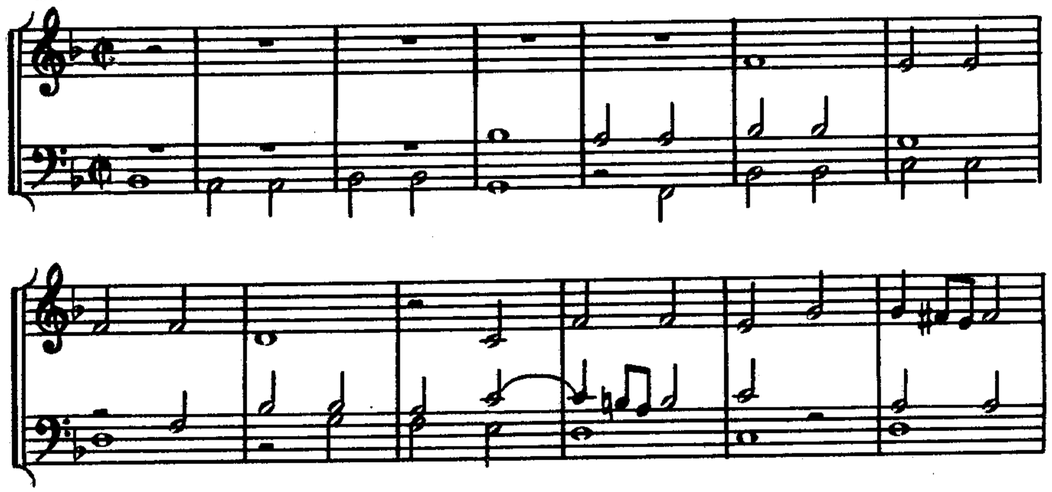




Достойно внимания, что имитации в произведениях крупных форм сначала были, как в каччах и ронделях, либо унисонными, либо октавными. Лишь в XV веке появляются имитации в квинту, в кварту и другие интервалы:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Я. Обрехт. Et incarnatus из мессы „O Quam Suawsest"



В мотетах, дискантах, клаузулах и мессах, где с повторностью ритмических и мелодических фигур при обмене голосов возникали прямые и противоположные перестановки мелодических построений, берет начало и подготовка сложных контрапунктов (см. прим. 22). В музыкальных жанрах XV и XVI веков, особенно в творчестве композиторов нидерландской школы, откристаллизовался стиль мелодики и многоголосия вокальных произведений, который стал основой учебных курсов полифонии под названием «строгий стиль», или «строгое письмо». Его характерные черты формировались постепенно в творчестве композиторов Возрождения и были затем сформулированы в различных периодах и различными теоретиками и композиторами как теория композиции, в рекомендациях или в правилах для практического и творческого усвоения основных закономерностей полифонической техники, общих и частных творческих проблем.

Задания

I. Проанализировать:

1. Примеры № 1—22 из Хрестоматии «Полифонический анализ». Составитель Т. Мюллер. М., 1965 *.

2. Изоритмический мотет Данстейбла «Albanus rosea rutilat» из сборника: Инструментальные ансамбли. Составитель В. Мартынов. М., 1978.

3. Мотет № 3 И. С. Баха.

4. Мотеты «Ave Regina» Дюфаи, Обрехта, Аркадельта, Лассо и Палестрины из сборника: Хрестоматия по чтению хоровых партитур. Составитель Б. Тевлин. М., 1975.

II. Изучить: Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения, введение. М., 1982.

МЕССА

Наряду с мотетом одним из основных жанров композиторского творчества являлась католическая месса. Музыкальное начало она берет из сольной псалмодии и хорового ответа прихожан. Таким образом, создалось чередование: солист — хор (респонсорий, градуал). Развитие концертной мессы, превращение ее в вокальный музыкальный

* Далее названное издание обозначается: Хрестоматия «Полифонический анализ».

цикл было на длительное время задержано отсутствием музыкально-тематического единства частей, которое в богослужебной практике опиралось на литургию.

Полифоническая циклическая месса произошла от обиходной хоральной одноголосной мессы. Наряду с обиходными одноголосными мессами существовали праздничные мессы, характер, форма и содержание которых находились в зависимости от содержания церковного праздника. Основные и устойчивые разделы мессы составляет так называемый Ordinarium, состоящий из пяти частей — Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus и Agnus Dei. Эти пять частей образуют лишь изредка нарушаемый композиторами костяк праздничной, концертно-циклической мессы.

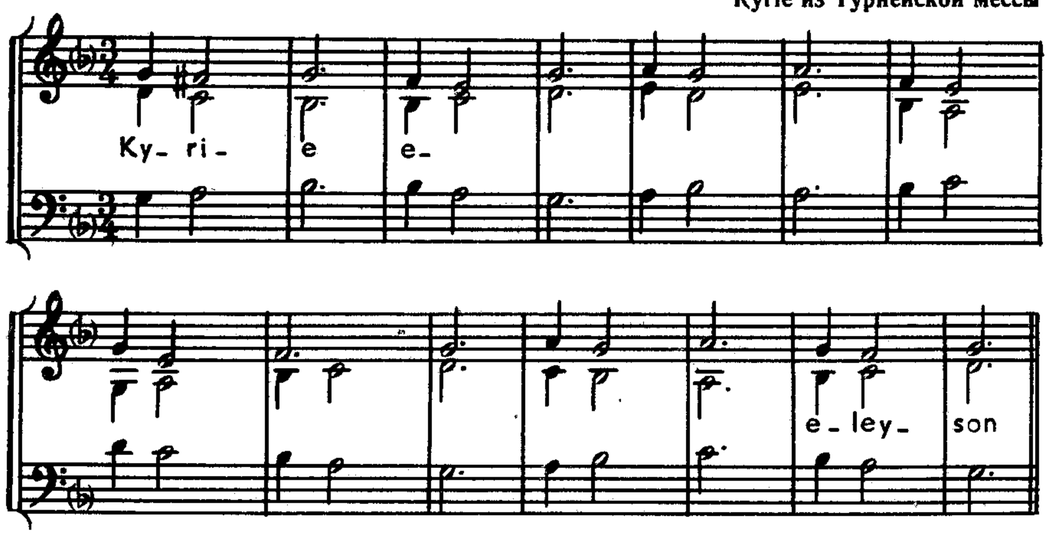
История циклической мессы фактически начинается с проникновения в нее начальных форм многоголосия — органумов. Естественно, что именно в мессе разновидности форм органума, основанных на c. f. из григорианских хоральных мелодий, были весьма устойчивым принципом. Проникновение в мессу многоголосия было достаточно длительным процессом, так как встречало противодействие церковных властей. Победа многоголосия связана, очевидно, с пышными церковными праздниками. В рукописях XI и XII веков сохранился ряд двухголосных песнопений из месс. Так, например, уже в XI веке в монастыре Гильдесхейме исполнялась один раз в год так называемая «Золотая месса» с органумом и мелизматически украшенными каденциями. Разрозненные песнопения — части месс — встречаются и много позже в рукописях, что свидетельствует о том, что не все части мессы исполнялись обязательно хором. Позже других проникло в хоровую мессу Credo.

Во Франции внимание композиторов было настолько сосредоточено на мотете, что месса долгое время находилась почти вне поля их зрения.

Полностью многоголосная, а точнее, трехголосная Турнейская месса является первой полной, но еще компилятивной мессой. Она относится, как и первая из ряда месс Машо, к XIV веку. Структура частей той и другой мессы полностью подчинена тексту службы. В них еще преобладает одновременное произнесение текста всеми голосами, как и почти полное отсутствие повторов отдельных слов. Это в немалой степени ограничивало полифонизацию ткани:

23а

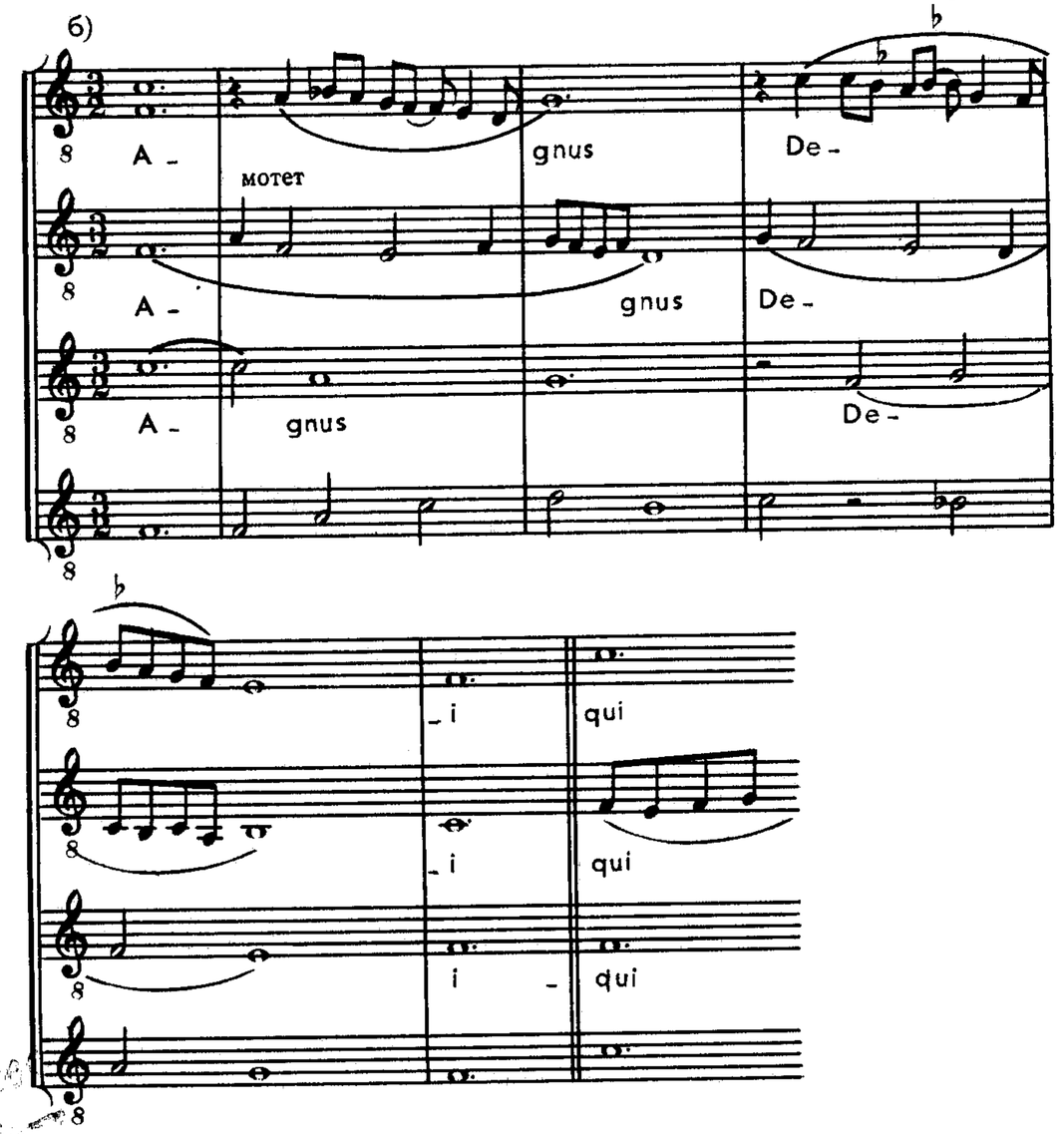
Kyrie из Турнейской мессы



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Г. де Машо. Agnus Dei

б)

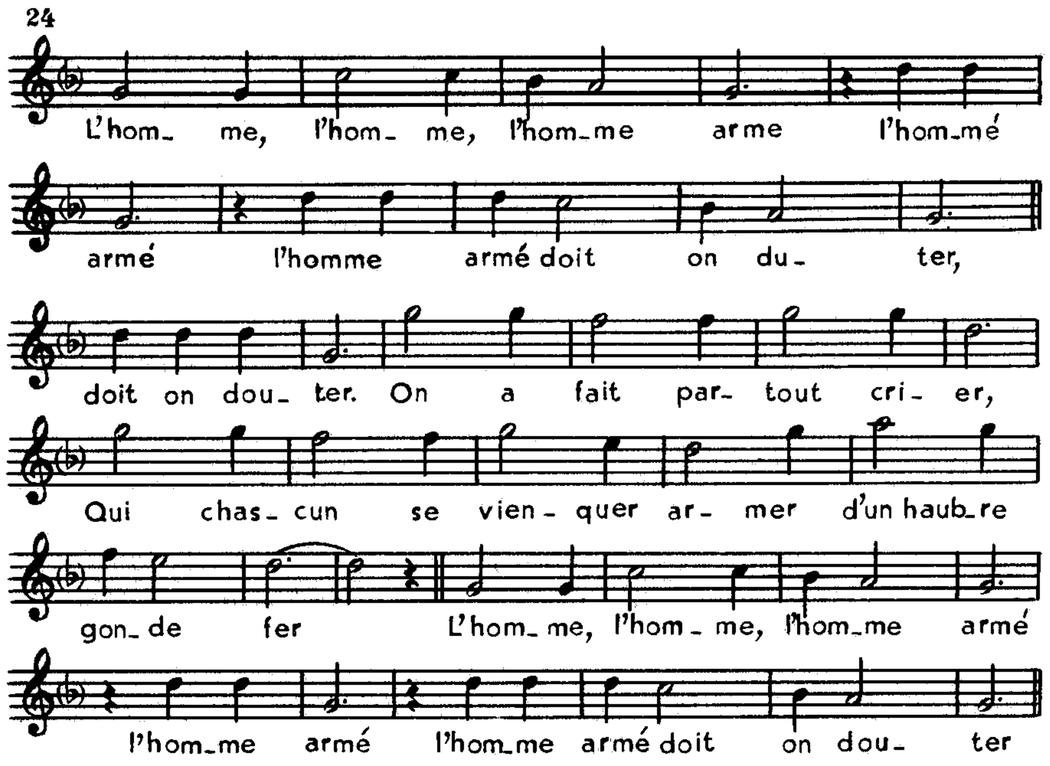


Процесс полифонизации мессы, начавшийся в XIV веке, был тем не менее довольно стремительным. К началу XV века уже отмечаются четыре принципа композиции частей Ordinarium: 1) трехголосные композиции на литургический с. f. с двухголосной надстройкой; 2) лишенные с. f. многоголосные композиции гомофонного склада; 3) гомофонные по построению, развивающие хоральную мелодию (этот тип имел особенное распространение в Англии) и 4) композиции полифонического склада с с. f. в дискант, свободно сочиненном или колорирующим хоральную мелодию.

В 20-е годы XV века месса-Ordinarium принимает полную пятичастную форму цикла: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus и Agnus Dei. В этих мессах уже достигается единство цикла посредством использования во всех частях или большинстве из них одного и того же с. f., как и общих начальных мелодических образований (мотивов). Правилом становится четырехголосие, возникшее путем прибавления контратенора снизу (а иногда и сверху) тенора.

Проникновение в культовую музыку светских мелодий достигло в XV веке и мессы: в качестве с. f. стали фигурировать уже не только литургические (хоральные) мелодии, но и светские песни. К XV веку, и в частности к середине его, использование в мессе имитаций также достигло достаточно высокого уровня. Части месс, их внутренние разделы нередко уже в своих экспозициях обнаруживают имитационную структуру. Месса сочиняется для хора без инструментального сопровождения, все партии вокальны и мелодически развиты, а тематический материал теноровой партии становится основой для имитационного развития, в котором участвуют все голоса. Выбор мелодии с. f. становится довольно свободным. Во многих случаях в качестве с. f. выступают французские chansons, немецкие или итальянские песни. Если в первой половине XV века было типично присутствие с. f. во всех частях мессы и он проводился, как правило, целиком и без мелодических изменений, поручался всегда тенору или редко другому, но всегда одному и тому же голосу, причем меняться в нем мог лишь ритм, то в дальнейшем свобода обращения с с. f. выражается в том, что он свободно передается из голоса в голос, свободно членится и проводится по частям, не полностью. Нередко встречаются мессы, в которых нет явного с. f., но мелодика (тематизм) большинства частей свидетельствует о том, что в ее основе лежит одна определенная песня. При этом многие композиторы — авторы месс — использовали для своих произведений одни и те же, очевидно наиболее популярные мелодии в качестве с. f. Так, например, песня «L'homme armé» послужила в качестве с. f. нескольким десяткам месс различных авторов *:

24



* См. об этом: Симакова Н. Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Охарактеризованная ранее постепенная деформация хорала в органумах, дискантах, клаузулах распространилась и на теноровые партии месс. В частности, именно в мессах увеличение длительности звуков c. f. достигло такой степени, что восприятие его мелодии, так же как и ладотональных свойств, становилось невозможным.

Большую роль в музыкальном формообразовании сыграл повтор слов. Именно это стало базой для закрепления в мессах имитационности, что в свою очередь влекло за собой рост музыкальной формы. Существенно, что имитации, каноны в изобилии применялись в первую очередь в тех частях месс, в которых текст был предельно краток. Во второй половине XV и в XVI веке, особенно в мессах нидерландцев и их последователей разновидности имитаций, в том числе каноны получили значительное применение и привели к разработке полифонической техники и сложного контрапункта.

Мессы композиторов различных школ XV и XVI веков отличаются зрелостью вокального стиля a cappella — строгостью голосоведения, господством консонантности и подчиненностью диссонанса консонансу, выверенностью вертикали, отчетливым стремлением к ладовой централизации, тональному мышлению, к явному оформлению разновидностей каденций, причем автентическая каденция уже выдвигается на передний план. В XV веке известное увлечение имитационной и контрапунктической техникой приводило нередко к разрастанию форм месс, к большой их временно́й протяженности и к повышению требования к исполнителям *. Когда количество певцов оказывалось недостаточным, в помощь хору включался орган. Вместе с тем в XVI же веке заметно стремление к уменьшению контрапунктических сложностей и сокращению размеров месс.

Эта тенденция прояснения стиля достигла своей художественной вершины в творчестве Палестрины и Орландо Лассо. Во Франции и Германии она проявилась, кроме того, в появлении так называемых пасторальных, рождественских месс, создаваемых на определенные песни, chansons и называемых мессами-пародиями **. В таких мессах заметно стремление к простоте, к увеличению разделов гомофонного склада, к привнесению более острых ритмов, уменьшению распевности. Через chanson в мессы французских композиторов проникают национальные черты.

Мессы во Франции в XVI веке могут быть охарактеризованы следующим образом:

1) преимущественное четырехголосие (у итальянцев чаще — пятиголосие);

2) большая приверженность к краткости, порой предельной, что особенно относится к Kyrie, Gloria и Credo;

3) мелодика месс, как правило, силлабична, почти нет распевов;

4) целые разделы месс гомофоничны;

5) имитация появляется реже, каноны отсутствуют, всюду проглядывает стремление к простоте и доступности;

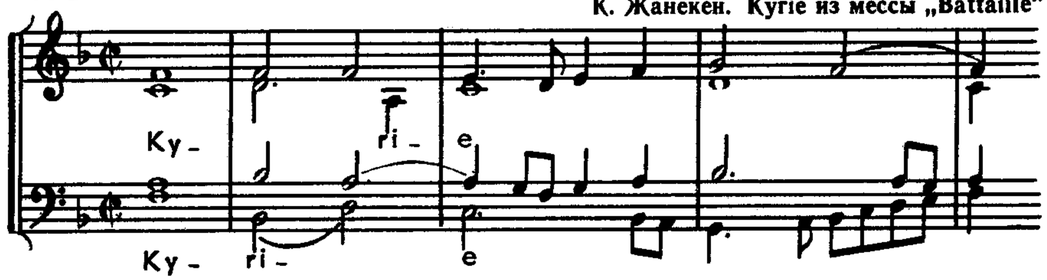
* См. мессу «Missa prolationum» Окегема, где все части написаны в форме канона, или мессу Обрехта «Je ne demande», в который «Pleni» имеет форму basso ostinato.

** См. мессу Жоскена «Fortuna desperata», где использован весь мелодический материал одноименной chanson. Исследования последних лет показали, что пародирование, то есть сочинение крупных музыкальных произведений (в частности месс) на основе переработки в них заимствованного музыкального материала, было в XV и XVI веках чрезвычайно распространено. См.: Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения, с. 204—230.

6) цезуры мелодий совпадают со структурой текста, связь мелодии с текстом выражается в острых декламационных ритмах и ведет к большей простоте фактуры:

25 а

К. Жанекен. Kyrie из мессы „Battaille“



б)

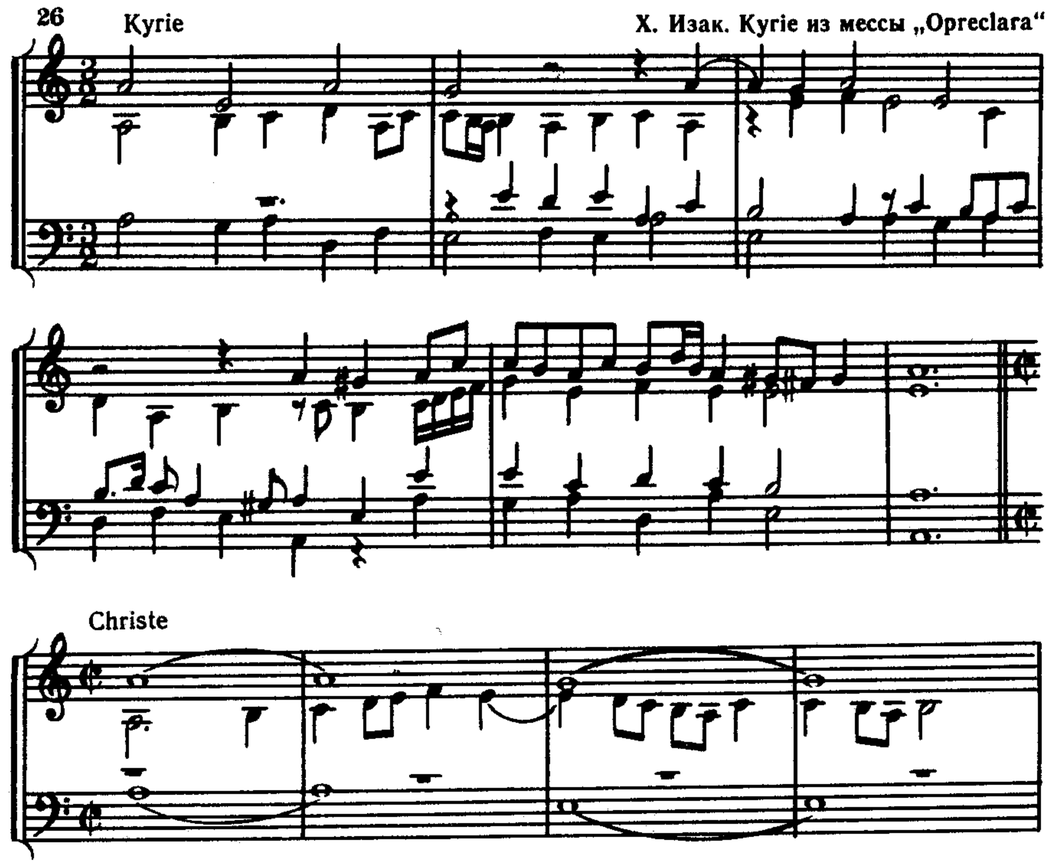
К. Гудимель. Kyrie из мессы „De mes ennuys“

У композиторов немецкой школы стремление к упрощениям проявилось значительно меньше. Здесь мессы трех-, четырех-, пяти- и шестиголосные, с теноровой техникой, на хоральный ординариум. Но обращение с мелодиями в теноре весьма свободное:

26

Kyrie

Х. Изак. Kyrie из мессы „Opreclara“



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

У Изака, Зенфля, австрийского композитора Галлуса преобладают мессы на темы мотетов, немецких песен и chansons; несмотря на применение полифонического развития и развитой техники, в них весьма отчетливо проглядывают национальные черты.

В мессах Лассо преобладают мессы-пародии, использующие достижения светских жанров, светского хорового пения. Мессы преимущественно написаны на темы chansons, мотетов, мадригалов. Однако по своим художественным качествам мессы Лассо не достигают художественного уровня месс Палестрины, как и уровня его же собственных произведений в светских жанрах, а поэтому можно согласиться с замечаниями исследователей о том, что в творчестве Лассо обнаруживается начало заката нидерландской мессы.

В итальянской мессе первой половины XVI века, как и в других произведениях мастеров для хора a cappella, совершенно явны следы нидерландской техники. И итальянская месса XVI века отличается красотой мелодики и общим благозвучием, чему способствует пышность папского богослужения в Риме и значительно бóльшая его протяженность. Наряду с развернутыми и широко развитыми мессами в Италии много коротких месс (Missa brevis), нередко написанных с basso continuo. Кроме того, на севере Италии в мессу переносятся достижения в мотетном творчестве — двухорность и техника выразительной группировки голосов.

Своего высшего расцвета месса достигла в творчестве композиторов римской школы. В целом в мессах и мотетах XV и XVI веков выразительно и гибко используются возможности хорового многоголосия — нарастание и убывание плотности звучания, контрасты регистров, насыщенности и прозрачности. Четырех-, пяти- или шестиголосие редко выдерживается в течение длительного времени. Достигаемое в имитационном изложении постепенным включением голосов, оно затем свободно сменяется звучанием отдельных групп. В таких мессах основным частям (Kyrie, Gloria, Credo), использующим обычно более массивное звучание, противопоставляются двух- или трехголосие разделов Pleni, Benedictus, которые к тому же часто исполняются хором мальчиков. В заключительной же части (Agnus Dei) число голосов обычно большее — пять или шесть.

Начало нового текста обычно совпадает не только с фактурными изменениями, но и со сменой мелодических образований или вариантов изложения (обращение, новое развертывание) «тематизма», новым порядком вступлений пропост и риспост. В теноровых мессах разделы форм частей обозначаются, кроме того, введением новых разделов cantus firmus.

После Палестрины и Виктории, достигших в мессах наибольших художественных результатов, к концу XVI века интерес к этому жанру ослабевает и внимание многих композиторов переключается на светские, более свободные жанры — мотет и мадригал.

В последующие периоды на мессу сильно воздействуют опера и кантата — в частности, в нее проникает ария с оркестровым сопровождением. В протестантском богослужении функцию католической мессы выполняет кантата и хоральный мотет.

В целом в композиторском творчестве мессы занимают количественно все меньшее место, при этом они в большинстве случаев ориентированы на концертное исполнение. Из вокально-хоровых произведений они превращаются в вокально-инструментальные и включают увертюры, ансамбли, арии, хоры и другие развитые оркестровые разделы, отражающие упомянутое воздействие оперы и оратории, а также симфонии.

Однако, несмотря на значительные изменения в самом жанре, в мессе сохранилось, вплоть до XIX и XX веков, господство полифонических форм (см., например, мессы Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брукнера, Брамса, Бриттена).

Задания

I. Провести подробный сравнительный анализ месс «L'homme armé» Дюфаи, Окегема, Обрехта, Жоскена, Палестрины, обратив особое внимание на роль c. f., формы имитаций, моменты репризности и общности тематических начал в частях, на использование разновидностей сложных контрапунктов, как и на роль внутренних членений, цезур и каденций.

II. Проработать статью: Симакова Н. Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.

МАДРИГАЛ

В XVI веке значительнейшим жанром светской музыки становится итальянский мадригал. В этом жанре происходит процесс концентрации новых элементов музыкального языка, перестройки музыкального мышления. Именно в мадригале можно отметить все более отчетливую опору на функционально-гармоническую тональную систему и широкое использование гомофонного склада наравне с полифоническим.

В центре круга образов этого музыкального жанра — преимущественно лирика. Итальянский мадригал XVI века представляет как бы возрождение мадригала XIV века.

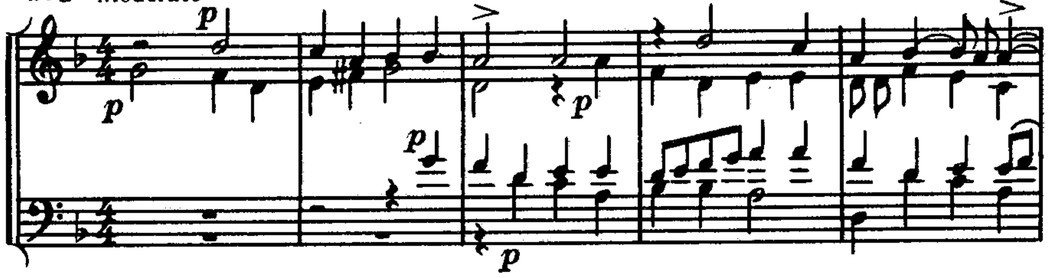
Особенностью этого жанра является отсутствие строгих правил его строения как в поэтике, так и в музыке. Мадригал XVI века представляет собой вокальное четырех- или пятиголосное произведение для хора, в котором прослеживаются следы и развитие достижений мотета, chanson, итальянских и немецких песен. Жанр мадригала XVI века представлял, таким образом, выход в вокальной музыке за пределы строгого стиля, наиболее отчетливое для того времени отражение нового в музыкальном мышлении. В качестве жанра светского искусства, свободного от каких-либо ограничений, еще действовавших в культовой музыке, он оказался сферой проявления и развития тенденций, заметных в произведениях как строгого письма, так и зарождающегося инструментального стиля. В XVI же веке мадригал распространился во все страны Европы, где на протяжении этого и начала XVII века он развивался на основе стремительного нарастания контрастов: полифонии и гомофонии, диатоники и хроматики, спокойного и подвижного ритма, разделов, основанных на консонансных созвучиях, и разделов, насыщенных диссонансами. Именно в мадригале наблюдается нарастание применения хроматики, богатства ритмики, модуляционности и свободы голосоведения. Эта линия развития, начинаясь от Палестрины, охватывает творчество ряда композиторов — Вилларта, Маренцио, Лассо, Вичентино, Монтеверди, Джезуальдо и постепенно все больше выходит за пределы признаков, которыми характеризовался строгий стиль.

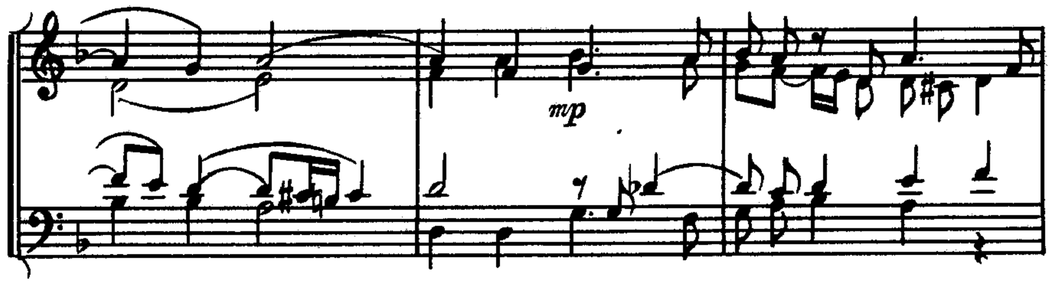
Особенно следует отметить в мадригале подчеркнутый контраст мажорных и минорных созвучий и опирающийся на него процесс свободного модулирования, как в гомофонных, так и в полифонических эпизодах:

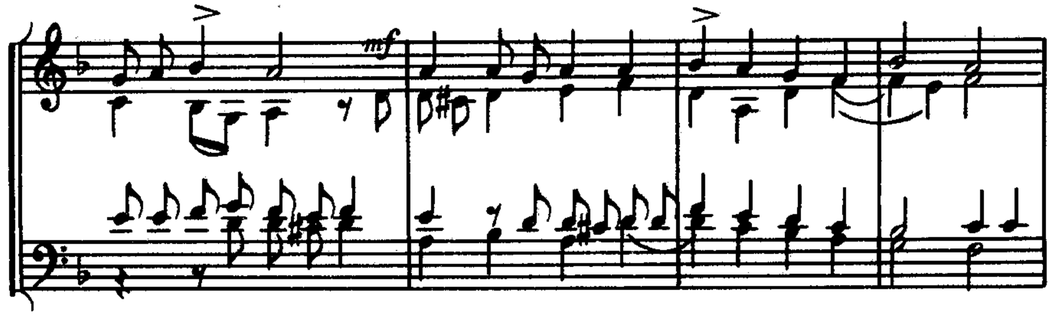
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

27а Moderato

Дж. Палестрина. Мадригал „Lontan dalla mia diva"

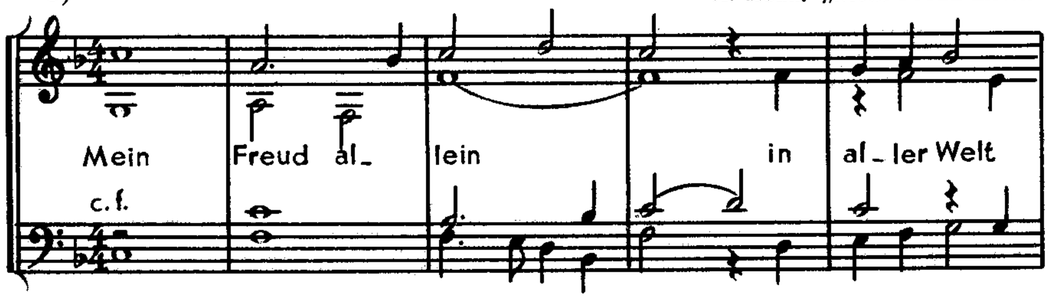


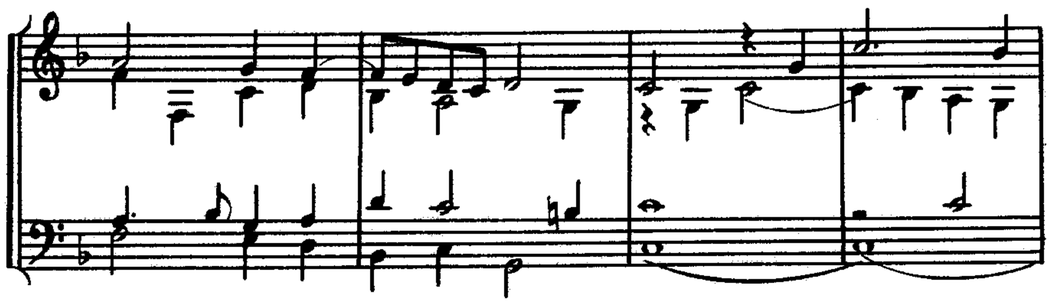


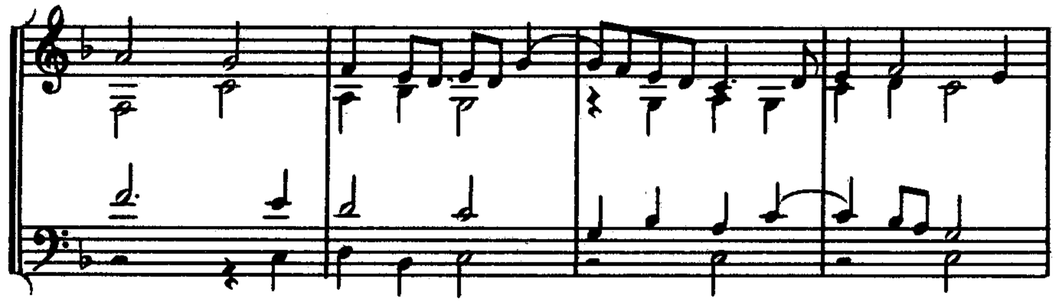


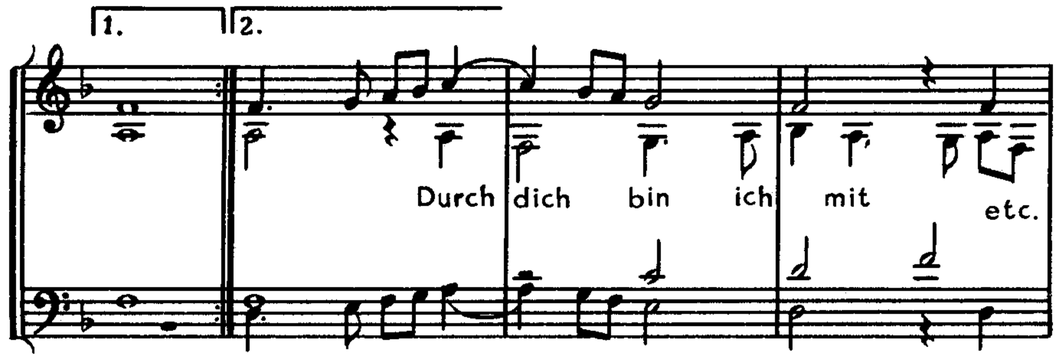
б)

Х. Изак. „Mein Freud allein"



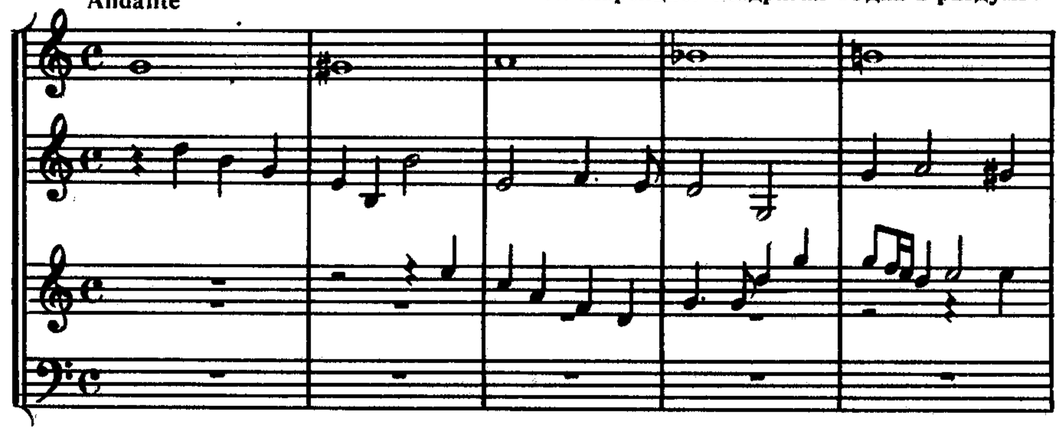


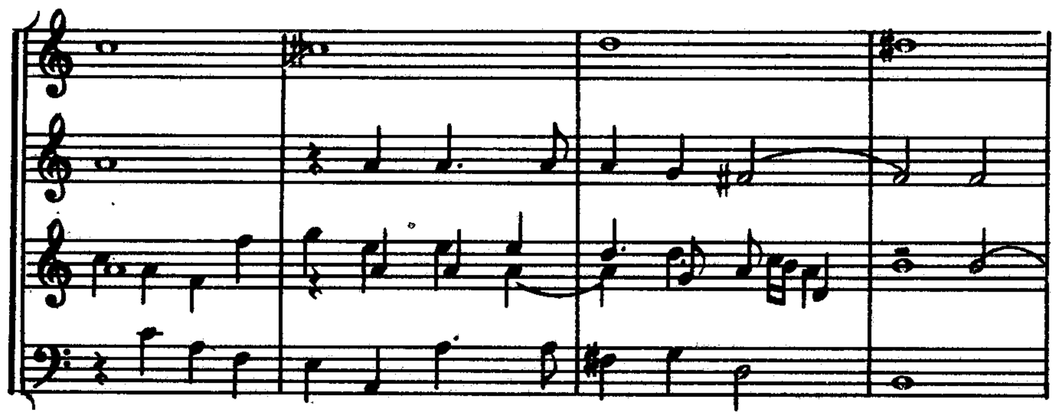




27в Andante

Л. Маренцио. Мадригал «Один в раздумье»





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В приведенном мадригале Палестрины можно отметить чередование простых имитаций с гомофонными разделами, однако, всегда с характерными развитыми голосами. Тональное развитие определенно подчинено тональности F-dur.

Задания

I. Проанализировать мадригалы Вилларта, Палестрины, Маренцио, Джезуальдо, Монтеверди и Хаслера из сборника: Хрестоматия по чтению хоровых партитур. Мастера хоровой полифонии. Составитель Б. Тевлин. М., 1975.

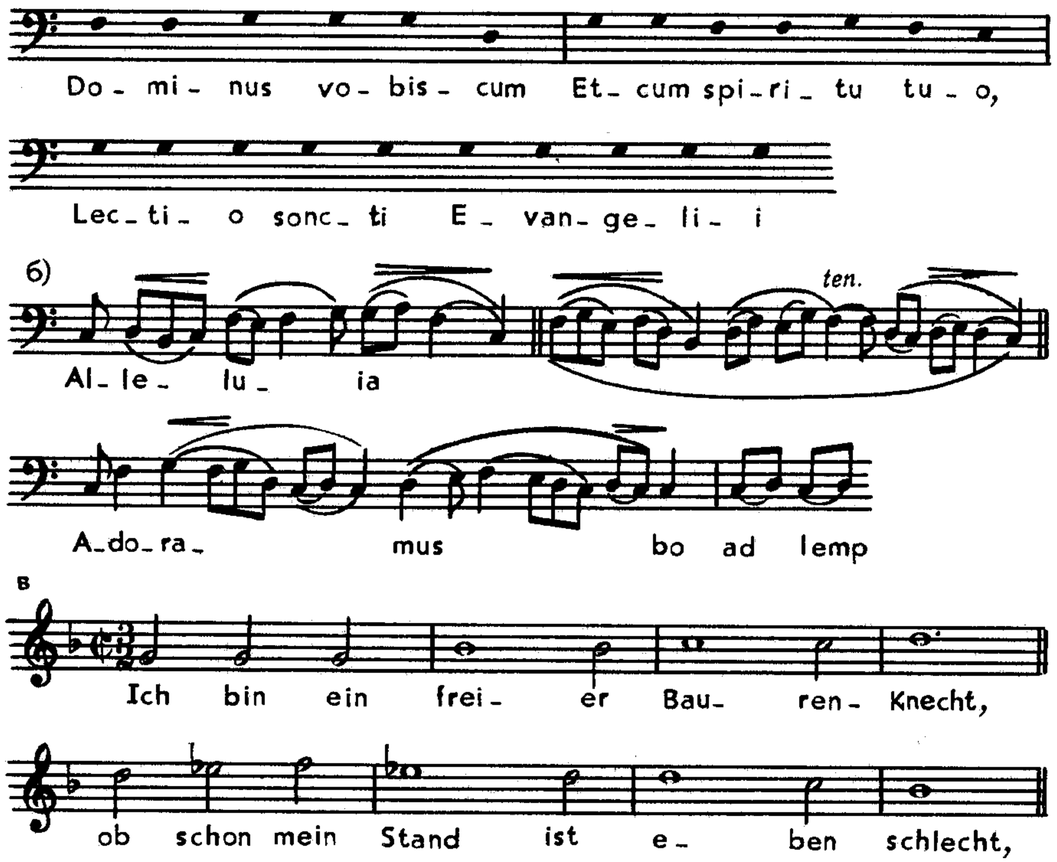
II. Проработать статью: Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. Под редакцией Вл. Протопопова. М., 1972.

МЕЛОДИКА СТРОГОГО ПИСЬМА

Мелодика полифонических произведений вокальных жанров XV—XVI веков образовалась в результате длительного и сложного процесса постоянного развития и взаимодействия мелодики церковных и светских — профессиональных и народно-песенных — сфер.

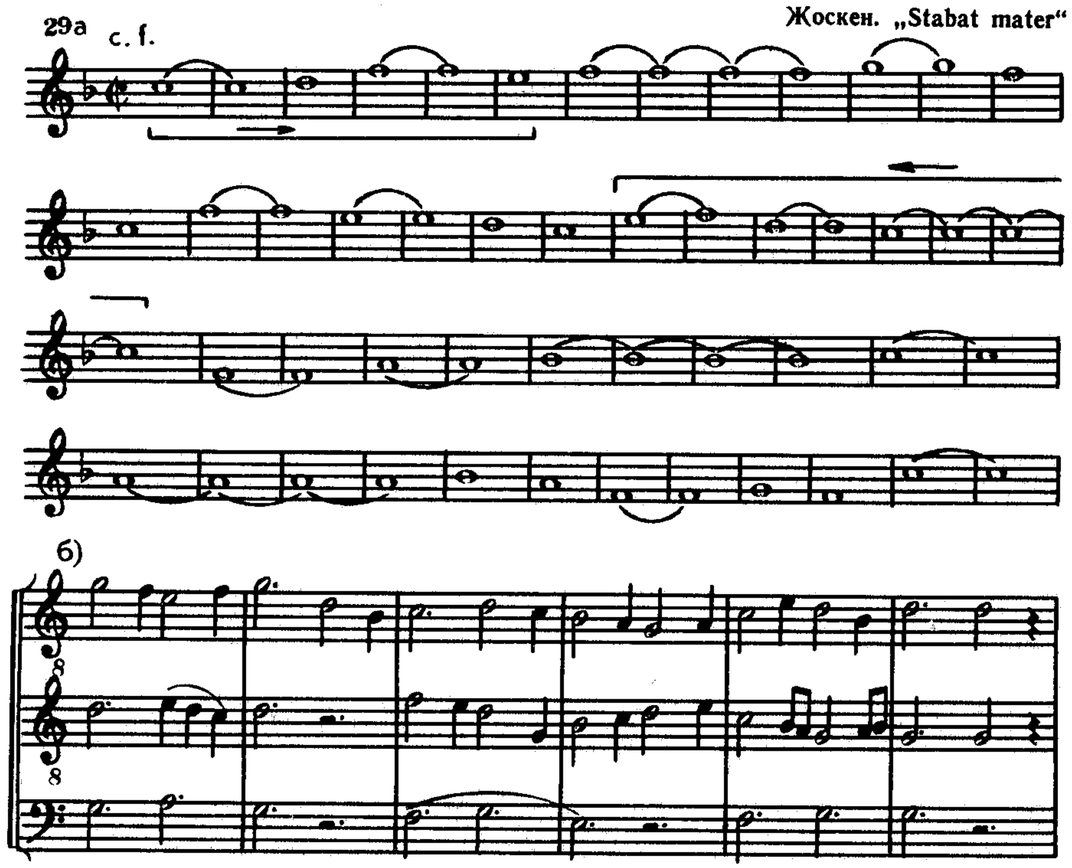
Григорианские мелодии, являвшиеся одним из исходных моментов развития мелодики строгого письма, в течение ряда столетий, на протяжении которых распространялось христианство, несомненно сами испытали влияние народно-песенного творчества разных народов. Они же в большой мере связаны и с псалмодией, ставшей основой одного из типов хоральных мелодий:

28а



Хоральные мелодии — представители развитой художественной одноголосной культуры — стали претерпевать кардинальные изменения, когда появились и распространились различные формы многоголосия, когда, следовательно, активизировалось гармоническое мышление и когда в ритмизацию хоральных мелодий, выступавших в качестве с. f., включалась модальная ритмика и повторы ритмических фигур:

29а



Извлекаемые из хоральных мелодий отрывки для с. f., если последние не превращались путем многократного увеличения в органные пункты, воспринимались с подразумеваемой гармонизацией. А это имело свои последствия в развитии ладотонального мышления.

Как уже говорилось, к VII веку григорианские мелодии оказались систематизированными в соответствии со всем церковным годом. Распространяясь на последующие века, они получили разнообразное развитие в виде вставок (дискантных разделов, клаузул, троп и секвенций), а иногда и новых частей месс.

В области ладотонального содержания, определяющего так называемые церковные, а по существу, народные лады, замечается все более явная тенденция к централизации и вместе с ней к выделению ладов с более отчетливой тоникой.

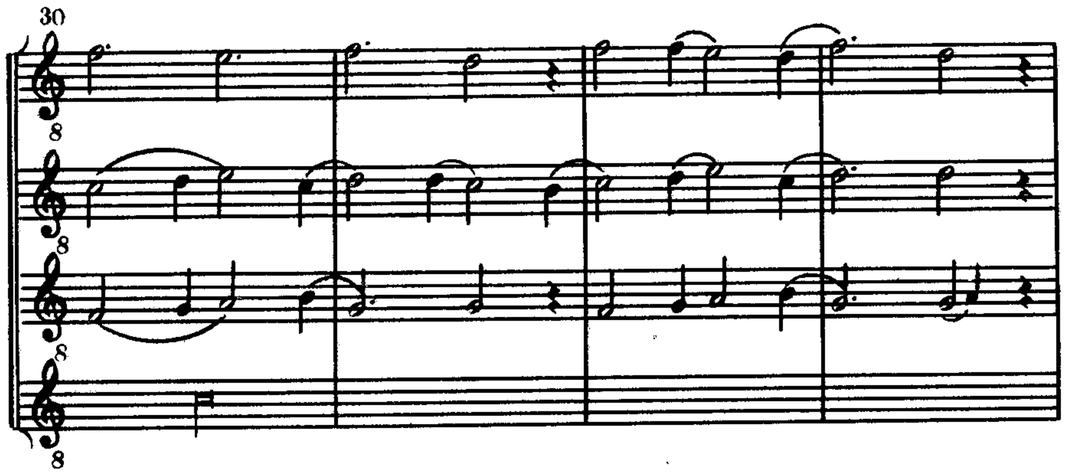
В мелодике и многоголосии вокальной музыки XV и XVI веков, основанной на диатонике, возникает колорит натуральных ладов. При этом тоники ладов, весьма непрочные внутри построений, легко сменяют друг друга, в моменты же цезур или каденций нередко укрепляются посредством повышения VII ступени, то есть появления вводного тона.

Развитие мелодики в кондуктах, где модальная ритмика проявлялась и в с. f., и в контрапунктирующих голосах, приводило к известной

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

деформации хоральных мелодий. Мелодия расчленялась, ритмизировалась, отдельные обороты повторялись, приспосабливались к гармоническому развитию. В трех- и четырехголосных органумах и кондуктах этот процесс приводил нередко к делению ладового звукоряда на участки соответственно расположению голосов:

30

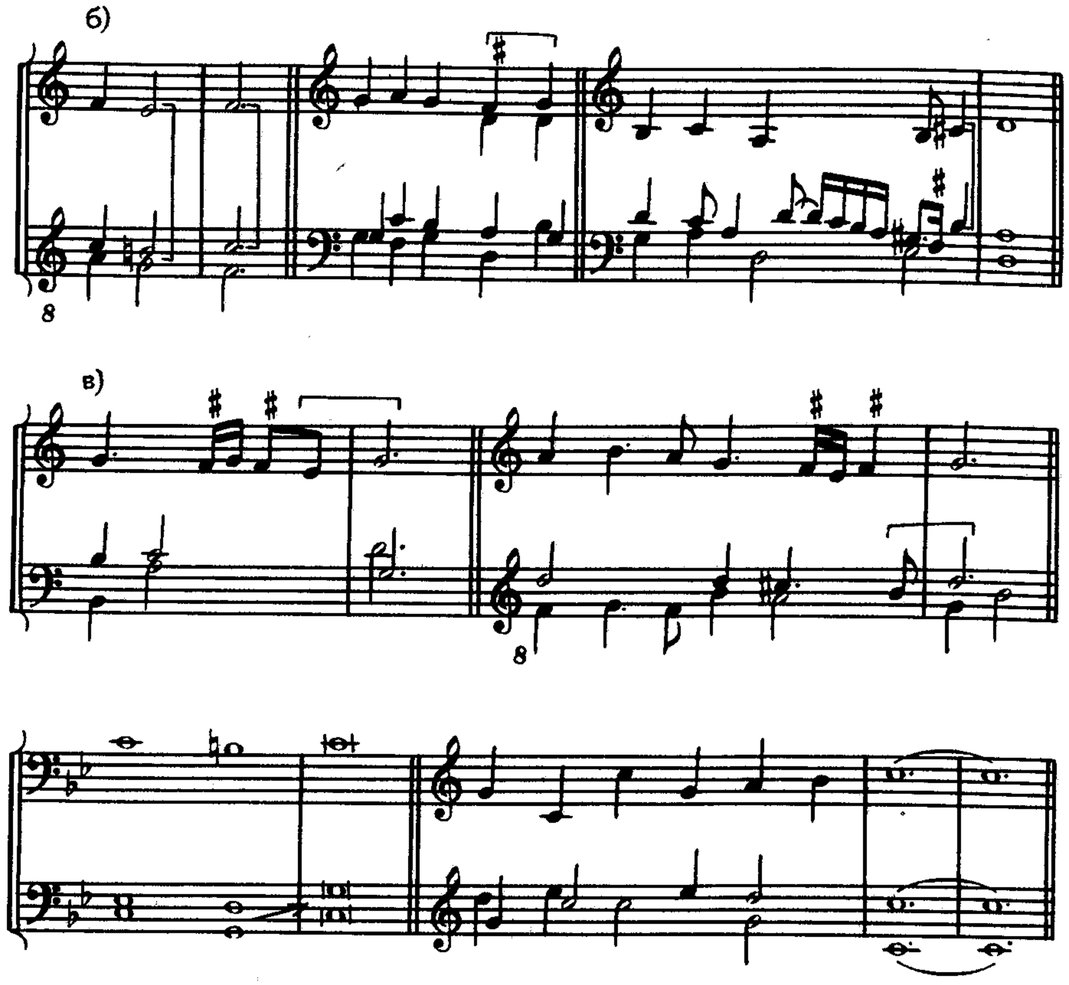


Если хоральное одноголосие в ладовом развитии опиралось уже на основной тон и доминанту лада, то дальнейшее развитие мелодики вокальной полифонии вело к утверждению в самом начале каждой мелодии примы и квинты лада и вместе с тем к усилению гармонических функций.

Естественно, что прежде всего отстоялись мелодические каденции. Лишь значительно позже отмечалось их гармоническое содержание. Мелодические каденции весьма разнообразны:

Каденции от нижней терции

31а

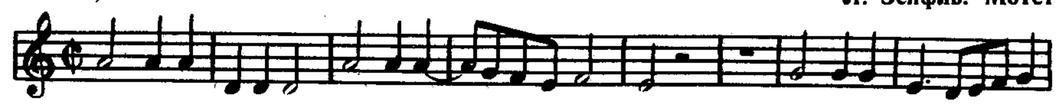


В связи с процессом ладовой централизации постепенно выдвинулись на первый план вводнотоновые каденции. Уже Тинкторис отмечает в своих трудах, например в «Liber de Arte Contrapunkti», хроматику (в частности, в характеристике каденций) и делит ее на мелодическую и модуляционную. Первая не приводит к модуляции, вторая же сопровождает ее. Процессу ладовой централизации сопутствовало и преобразование мелодики.

Если рассматривать насыщенные мелизматикой хоральные мелодии и мелодии полифонических сочинений XV и XVI веков, то вполне отчетливы их различия. В вокально-полифонической мелодике XV—XVI столетий значительно уменьшилась мелизматика; мелодии представляют собой новый синтез декламационности псалмодий с декламационностью и распевностью народно-песенного происхождения:

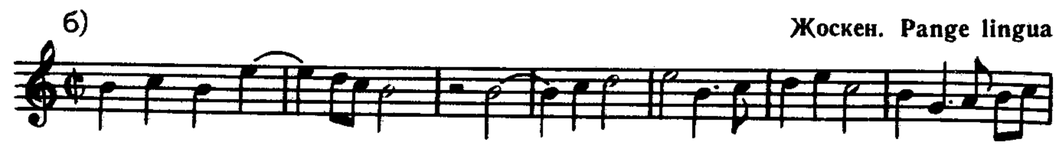
32 а)

Л. Зенфль. Мотет



б)

Жоскен. Pange lingua

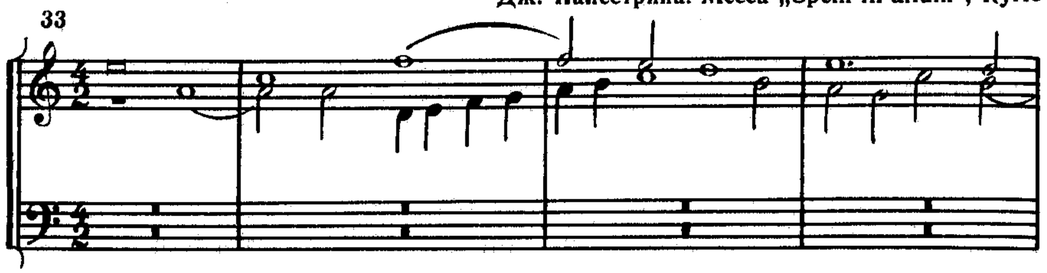


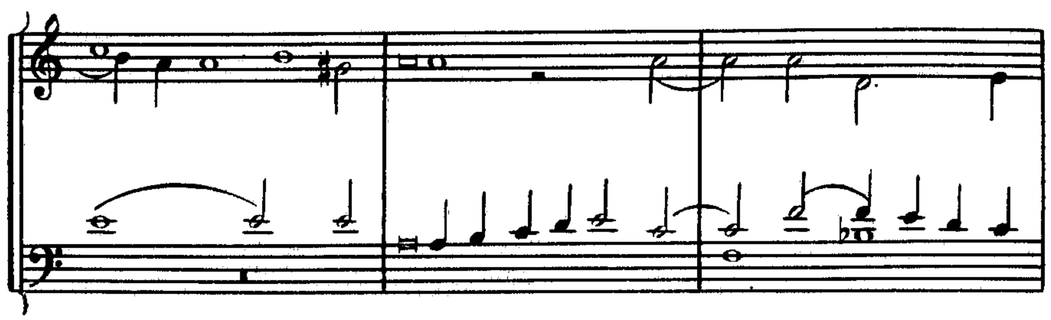
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Распевность и структура мелодий в целом явно ориентирована на вокальное исполнение. Мелодии, входящие в многоголосное целое, гармонически обоснованы, о чем свидетельствуют разнообразные, все более откристаллизовывающиеся каденции. В мелодике даже крупных по форме сочинений церковной музыки, например в мессах, все более усиливается интонационное содержание песенного и народно-песенного происхождения — chanson, итальянских и немецких песен, мелодии которых используются в качестве с. f., а затем наполняют и мелодику контрапунктов.

Процесс ладовой централизации начинается и продвигается в кадансовых оборотах, а выделение из с. f. более индивидуализированных узнаваемых мелодических оборотов и их использование в различных частях циклических произведений означает начало процесса становления полифонической темы:

33 Дж. Палестрина. Месса „Spem in alium", Kyrie



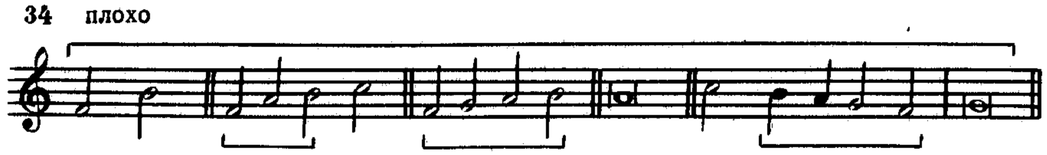


Появляющиеся в началах частей циклических произведений такие узнаваемые мелодические обороты становятся еще одним компонентом средств объединения.

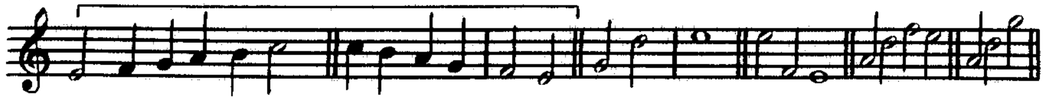
Методические указания

Мелодика строгого стиля декламационна, в ней преобладает плавное мелодическое движение, и она свободно развертывается, не пользуясь периодичностью структуры или секвентностью. В ладотональном отношении мелодика диатонична, основана на церковных ладах; в пределах звукоряда свободно переходит от одной опоры к другой. При этом высвечиваются мажорные или минорные ладовые наклонения. Для свободного мелодического развертывания существенно стремление к линеарной (горизонтальной) ориентации, исключение или смягчение оборотов, допускающих гармоническое толкование или понимание. В каденционных моментах в дорийском, миксолидийском и эолийском ладах повышением VII ступени часто создаются вводнотоновые соотношения. В целом же мелодика, как сказано, строго диатонична. Хроматические изменения ступеней возможны лишь на известном расстоянии от натуральной ступени. Существенно, что применение мелодических скачков подготавливается, как правило, плавным движением в противоположном направлении, а после скачка становится логичным такое же плавное противоположное движение, создающее, таким образом, мелодический противовес; лишь после скачка на кварту возможно дальнейшее движение в том же направлении. Мелодика строгого стиля преимущественно повествовательна. В ней не должно иметь место многократное повторение одного и того же звука, как и трелеобразное обыгрывание его; естественный диапазон хоровых партий (дуодецима для каждой из них) не должен быть превышен; не допускается длительное пребывание в предельных регистрах хоровых партий — тем самым соблюдается характерная для стиля эмоциональная сдержанность. Свобода смещения ладовоопорных точек поддерживается, в частности, и избеганием мелодических оборотов, подчеркивающих тритоновые отношения. В мелодике строгого письма отсутствуют мелодические обороты, подобные следующим:

34 плохо



можно

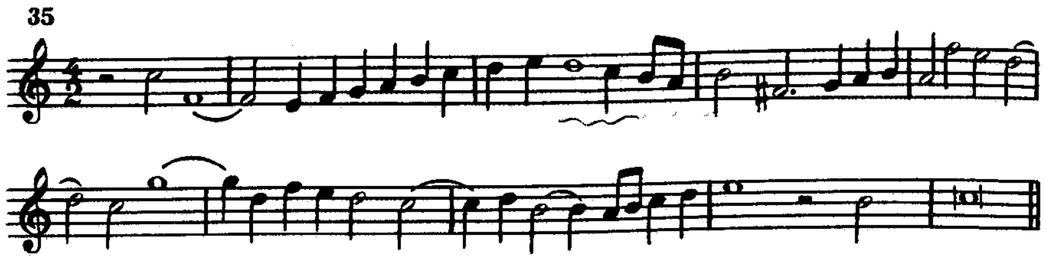


Мелодические шаги, составляющие в сумме увеличенную кварту, и изменение направления движения на ее крайних звуках в строгом стиле неестественны, так как при разрешении по тяготению интенсифицируют ладовую централизацию. Во избежание этого, как и для большей простоты интонирования, мелодика строгого письма не пользуется ни скачками на септиму, ни ходами на увеличенные или уменьшенные интервалы.

Спокойное повествование, сдержанность характеризует и метроритм. Здесь характерны плавные переходы от крупных длительностей (например, бревисов) к мелким (например, восьмым). Последними принято пользоваться лишь в качестве проходящих или вспомогательных на слабых долях тактов. Ритм мелодий строгого письма можно назвать преимущественно плавным, то есть лишенным резких контрастов крупных и мелких длительностей; сравнительно редко используется повторность ритмических фигур, тяжелые доли такта не подчеркиваются, не дробятся, часто снимаются, вуалируются лигами; при этом длительность «слева» от тактовой черты, как правило, бóльшая или равная длительности, размещенной «справа» от нее. По мере развертывания мелодии образуются различные по протяженности ритмические волны, чередование мелких и крупных построений, что отражает нагнетание и разрядку, подъемы и спады в ритмической динамике. Буквальный же повтор построений в непосредственной последовательности находит применение лишь в совершенно определенных случаях — в создании остинатности движения. Выделение тяжелой доли крупной длительностью создает внутреннюю или кадансную цезуру, в последнем случае обычно подкрепляемую паузой:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

35

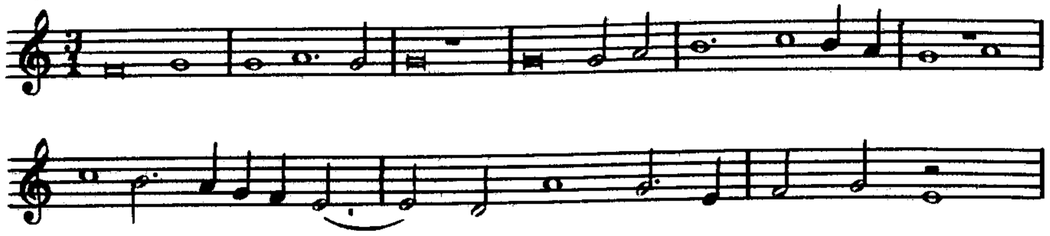


Мелодика вокальной полифонии тесно связана с текстом. В зависимости от характера текста — краткого, броского или повествовательного, лирического — создаются соответствующие мелодии, ритмическая сторона которых находится также в зависимости от ритма слов. В одноголосии григорианских мелодий эта зависимость была столь значительна, что записи их не нуждались в тактовых чертах. Эта зависимость сохранилась и в разновидностях параллельного органума, дискантах. Лишь с постепенным возникновением полифонических взаимоотношений совместно звучащих голосов возникает необходимость в их ритмической организации, появляется мензуральная нотация.

При сочинении мелодий в строгом письме нужно учитывать, что они создаются как компоненты полифонического двух-, трех- или многоголосия, основанного на контрасте, ритмической взаимодополняемости. При сочинении мелодии, то есть создании компонента будущего полифонического сочетания, весьма полезно поэтому помнить о том, что дробление сильной доли и остановка на ней ограничивают возможности контрапунктирования по сравнению с безударной сильной долей или ритмическим пробегом через сильную долю:

36

Жоскен. Месса „Sanctus de passione"



Задания

I. Проанализировать мелодии № 1—4, 58—65, 76, 79 из Хрестоматии «Полифонический анализ».

II. Сочинить различные по протяженности мелодии, в разных ладах (дорийском, эолийском, фригийском, миксолидийском и ионийском), выявляя модуляционные возможности, используя разнообразные типы мелодических каденций.

ДВУХГОЛОСИЕ

ПРОСТОЙ КОНТРАПУНКТ

Полифоническое двухголосие — совместное звучание двух развитых мелодических построений, контрапунктирующих друг другу и, следовательно, представляющих сложное единство, в котором, тем не менее, каждая из мелодий воспринимается как самостоятельное осмысленное

явление. Оно может быть рассчитано на одноразовое совместное звучание, то есть представлять единство, которое не предполагает новых вертикальных или горизонтальных условий соединения тех же мелодий. В таком случае соединение называется простым контрапунктом. Если же соединение двух мелодий предполагает и допускает их вертикальные или горизонтальные (временные) перестановки, то есть варианты их соединения в измененных условиях, то такое соединение называется сложным контрапунктом. Присоединение к данной мелодии второй мелодии образует полифоническое сочетание, основанное на контрасте двух развитых осмысленных линий, и должно опираться на использование ряда средств, способствующих восприятию каждого из голосов. К ним относятся:

а) ритмика (взаимодополняющая);

б) направление (восходящее или нисходящее) мелодического движения;

в) характер движения (плавное или со скачками);

г) размещение цезур (разновременное);

д) размещение (разновременное) мелодических кульминаций;

е) регистры (низкий, средний, высокий);

ж) тембры (хоровых голосов и солистов);

з) манера исполнения (legato, staccato, portamento);

и) лад (мажорное или минорное наклонение);

к) ладотональность (гептатоника или неполная диатоника, разновидности ладов, ладовая устойчивость или переменность).

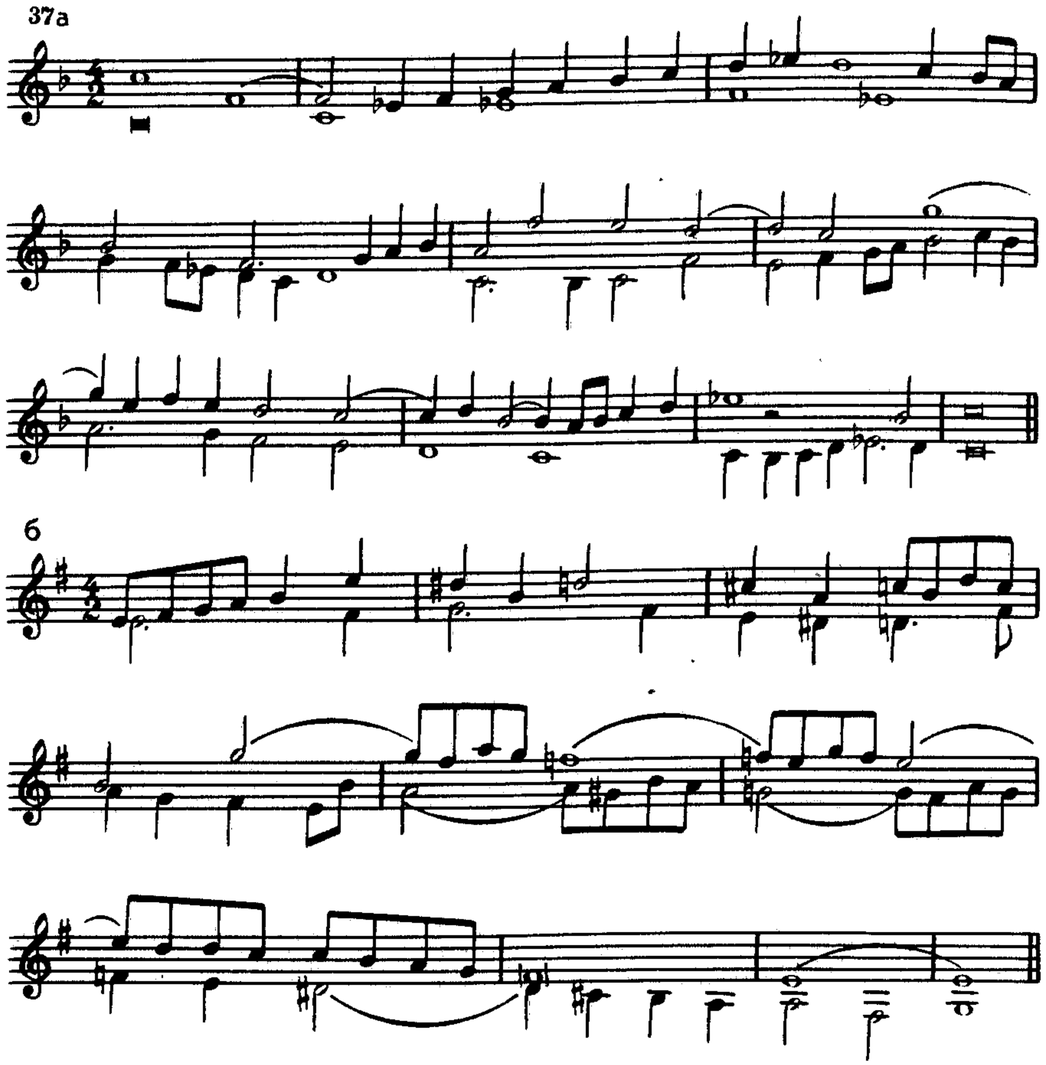
В вокальной полифонии — в строгом письме — степень ритмического контраста ограничена по сравнению со свободным письмом. Ограничены также возможности контрастирования в области скачкообразного движения мелодии, в области регистров, а также применения тембров и манеры исполнения. В мелодиях строгого письма, как было сказано, отдельные скачки окружены плавным движением; диапазон и регистры хоровых партий (и солистов) также значительно меньшего объема, чем у инструментов. К тому же предельные регистры у певцов требуют в свою очередь осторожного их использования, так как для строгого стиля характерна лишь сдержанная эмоциональность. Контраст в многоголосии строгого письма ограничен, кроме того, за счет явного преобладания повествовательных жанров и медленного проникновения оживленных, в частности танцевальных, ритмов и связанной с ним повторности (периодичности) структур. Свободное мелодико-ритмическое развертывание, прорастание из начального построения в сочетаемых голосах, лишенное ритмического параллелизма и преобладания мелодического параллелизма, как и повторности ритмических и мелодических фигур, составляет не только основу для достижения полифоничности сочетания. Оно и ограждает в известной степени от возникновения нехарактерных для этого стиля разноплановых контрастов. Таким образом, действие компонентов, направленных на достижение полифоничности сочетания голосов, в целом ограничено в той степени, которая не нарушает образного единства. Их взаимодействие во всех отношениях может быть названо взаимодополняющим (комплементарным).

Полифоническое сочетание обладает, вместе с тем, и другой характерной особенностью. Оно составляет единство, которое достигается координацией соединяемых мелодий по вертикали. Гармоническая интервалика, гармония здесь являются основными компонентами. Для строгого письма стилистическими характеристиками являются: преобладание консонантности, явная подчиненность диссонанса консонансу, то есть несамостоятельность диссонанса во всех его положениях:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

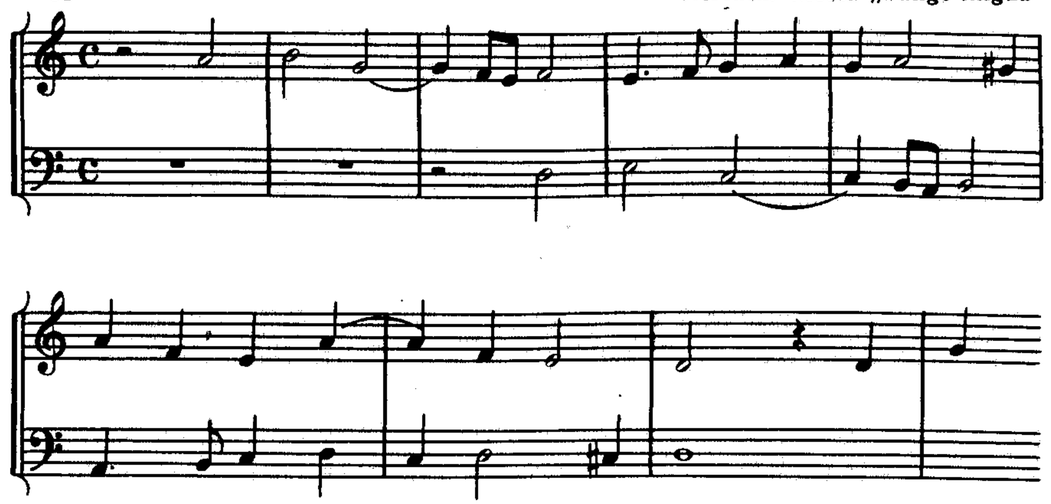
а) как приготовленное задержание, б) как проходящее или вспомогательное явление. Диссонанс, таким образом, в строгом стиле ограничен лишь одним видом движения, а именно — косвенным. В свободном письме эти ограничения отпадают:

37а



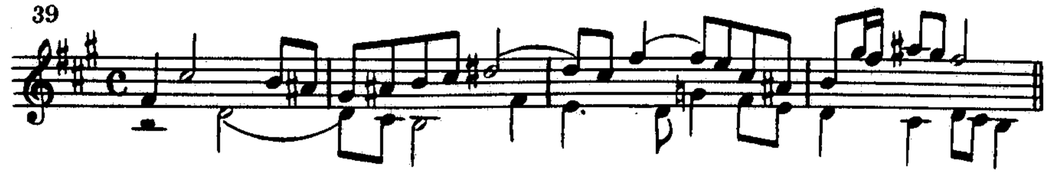
Если в строгом письме используемые длительности ограничены, с одной стороны, бревисами, с другой стороны — восьмыми на слабых долях или плавном движении, то в свободном письме с проникновением танцевальных ритмов, повторности фигур, пунктирных ритмов и множества мелких длительностей происходит и расширение диапазона высотных границ, представляемых различными инструментами, как и огромное обогащение тембровой палитры. Обогащение арсенала средств выразительности в свободном стиле проявляется и в усилении внутриладовой и функциональной динамики, связанной с интенсивным развитием ладовой централизации, возникновением на ее основе контраста устойчивости и неустойчивости, подчинении всего движения одному ладовому центру — тонике.

Приведем пример ладового контраста в одновременности, который имеет место и в строгом письме:



В свободном письме подобный ладовый контраст может быть значительно усилен и превращен из полиладового в политональный. И вместе с тем в таких сочетаниях на деле происходит подчинение одного элемента другому, то есть возникновение более сложного единства *:

39



Но, как уже указывалось, строгий стиль (как и всякое другое музыкально-стилистическое явление) даже в зените своего развития не был чем-то закостенелым. И в нем постоянно происходили изменения. Именно эти изменения составили основу для возникновения в учебных курсах отличающихся друг от друга рекомендаций и правил, отражавших в действительности процесс постоянного развития. Эталоном для рекомендаций и характеристик средств строгого письма принято считать профессиональное творчество мастеров XVI века.

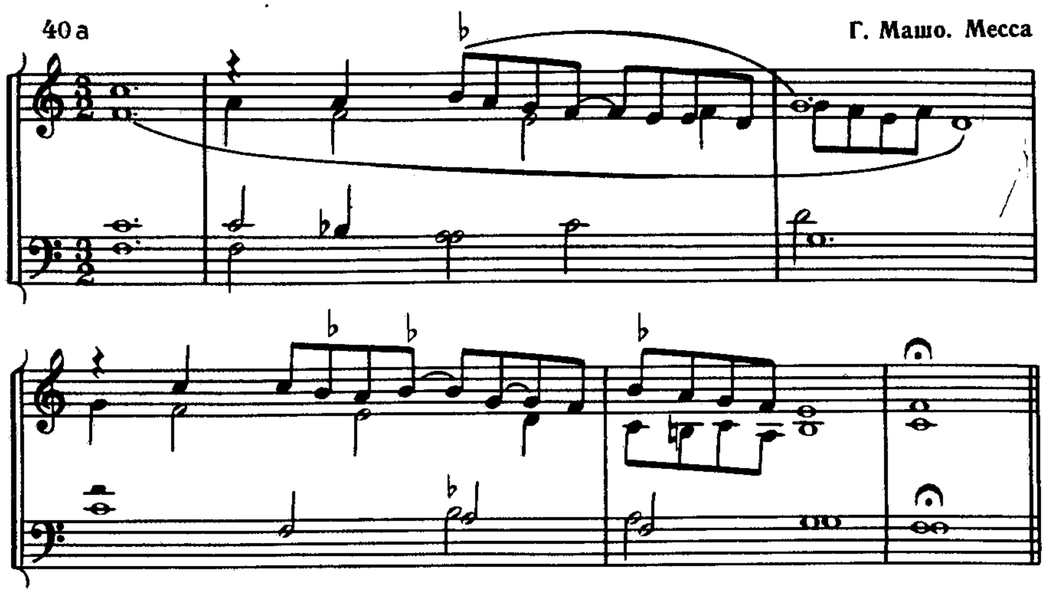
К этому времени были преодолены следы параллельного органума и дисканта, а именно параллелизм и преобладание совершенных консонансов — прим, квинт и октав; они, как и их расширения на октаву, применялись лишь в началах и концах построений на тяжелых долях, а также в косвенном или противоположном движении на легких долях. Прямое движение к таким интервалам, а также их параллелизмы избегались, особенно в двухголосии. Совершенно очевидно, что ограничение в использовании группы совершенных консонансов вызвано в этом стиле бо́льшим слиянием голосов и их своеобразной гармонической ненаполненностью:

* Сыгранные по отдельности мелодии этого примера звучат в разных тональностях: верхняя в Fis-dur, а нижняя — в h-moll. Совместное звучание скрывает это различие, мы слышим отчетливый h-moll.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

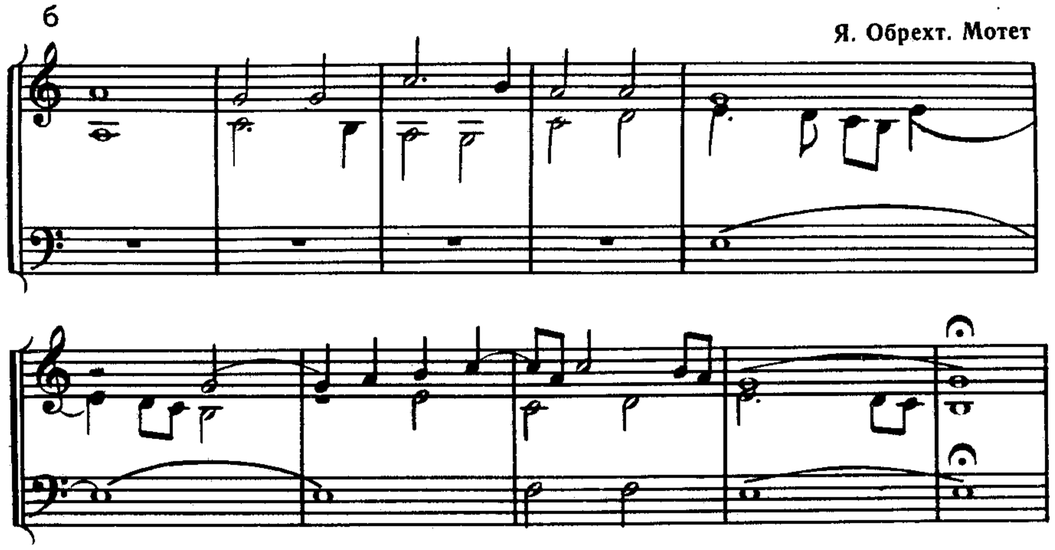
40а

Г. Машо. Месса



б

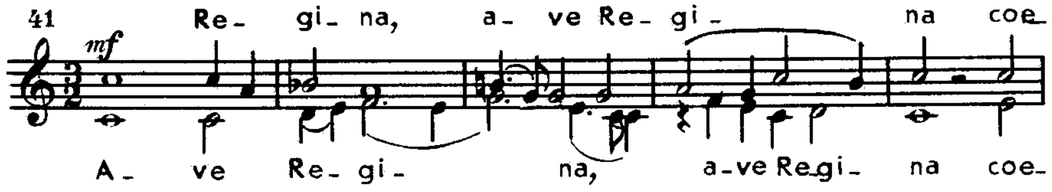
Я. Обрехт. Мотет

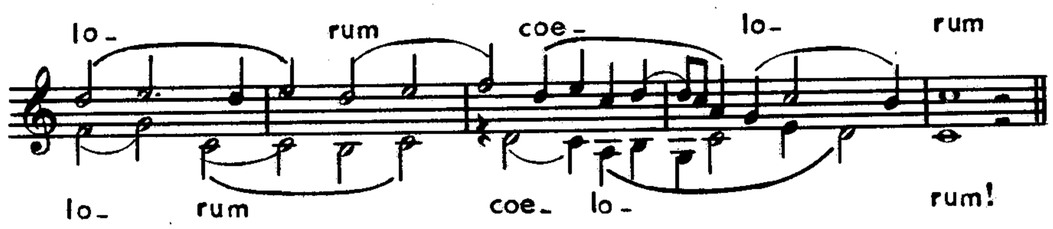


Очевидно также, что широкое использование группы несовершенных консонансов — больших и малых терций и сект, как и их расширения на октаву — именно благодаря их большей гармонической наполненности и меньшей слитности голосов оказалось для строгого стиля типичным и ограничивалось лишь количественно при параллельном движении. Длительный параллелизм, например, терций или сект уменьшает полифоничность, то есть самостоятельность совместно звучащих голосов, и воспринимается как лента, а не как сочетание линий:

Г. Дюфаи. Мотет

41

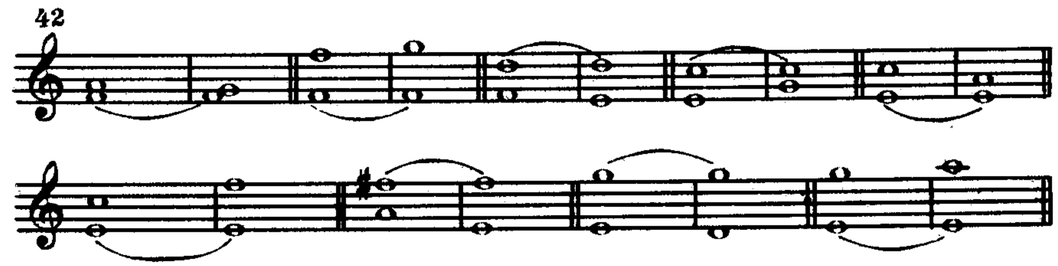




В диссонансах — больших и малых секундах и септимах, квартах и всех их расширениях на октаву — голоса не сливаются. Диссонансы являются, таким образом, интервалами наиболее «полифоничными», так как выступают в сопряжении с консонансом. Стимул к движению, заключающийся в создании напряжения и его последующей разрядки-разрешения, особенно ощутимо возникает на тяжелых долях. Казалось бы, такое свойство группы диссонирующих интервалов должно было привести к более широкому применению диссонантности уже в строгом стиле. В действительности же процесс усиления диссонантности оказался весьма длительным, постепенным и был связан с драматизацией образного содержания, укрупнением форм и кристаллизацией жанров.

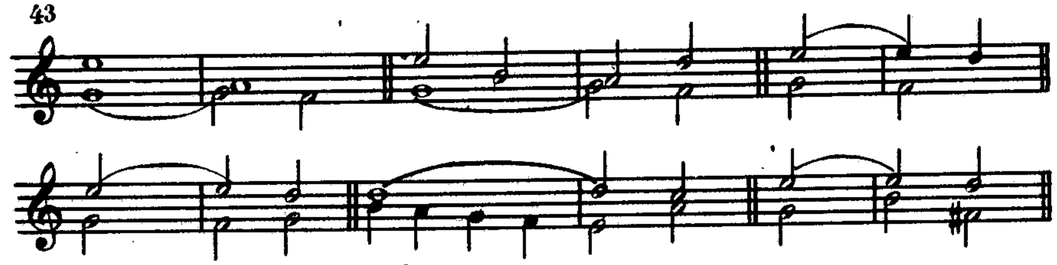
В практическом использовании диссонансов в ткани двухголосия строгого письма следует помнить об их зависимости от консонантного окружения, так же как и о том, что в самих диссонансах следует различать диссонирующий звук и свободный звук. Такое различие существенно при использовании диссонансов на тяжелых долях. Так, в секунде диссонирующим является нижний, а в септиме (и квартдециме) — верхний звук; в кварте, ноне и ундециме диссонирующими являются либо верхний, либо нижний звук — в зависимости от приготовления и разрешения. Использование диссонанса на тяжелой доле требует приготовления диссонирующего звука, то есть появления его на предыдущем времени в консонансе:

42



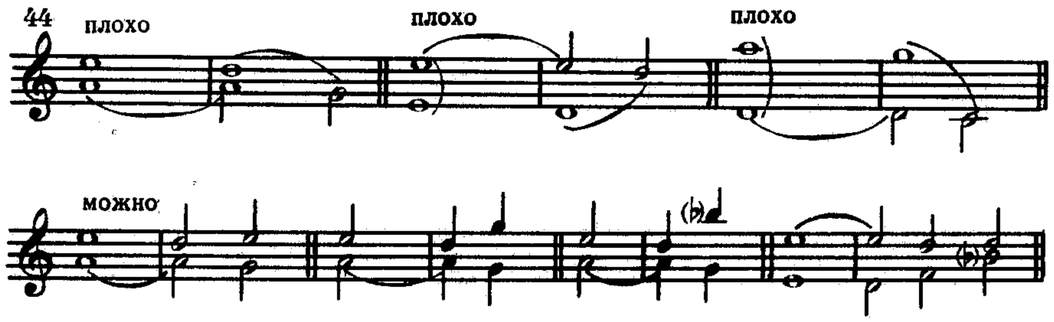
Как видно из примеров, приготовленный диссонирующий звук на тяжелой или относительно тяжелой доле разрешается затем на секунду вниз. В это время свободный звук либо остается на месте, либо движется в противоположном направлении, плавно или скачкообразно, но так, чтобы образовался консонанс со звуком разрешения:

43



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Специальной оговорки и иллюстрации требует практика введения — приготовления и разрешения — кварты, ноны и ундецимы. Здесь неприемлемы приготовления кварты в нижнем голосе квинтой, так как при разрешении возникают параллельные квинты. По причине возникновения параллельных октав неприемлемо приготовление ноны октавой в верхнем голосе:

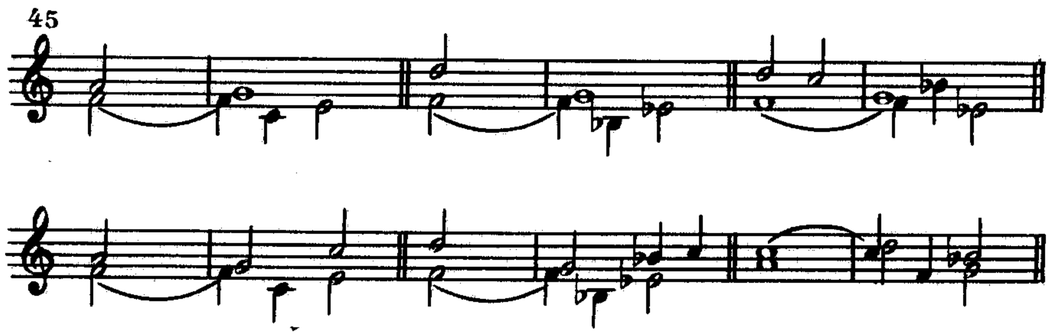


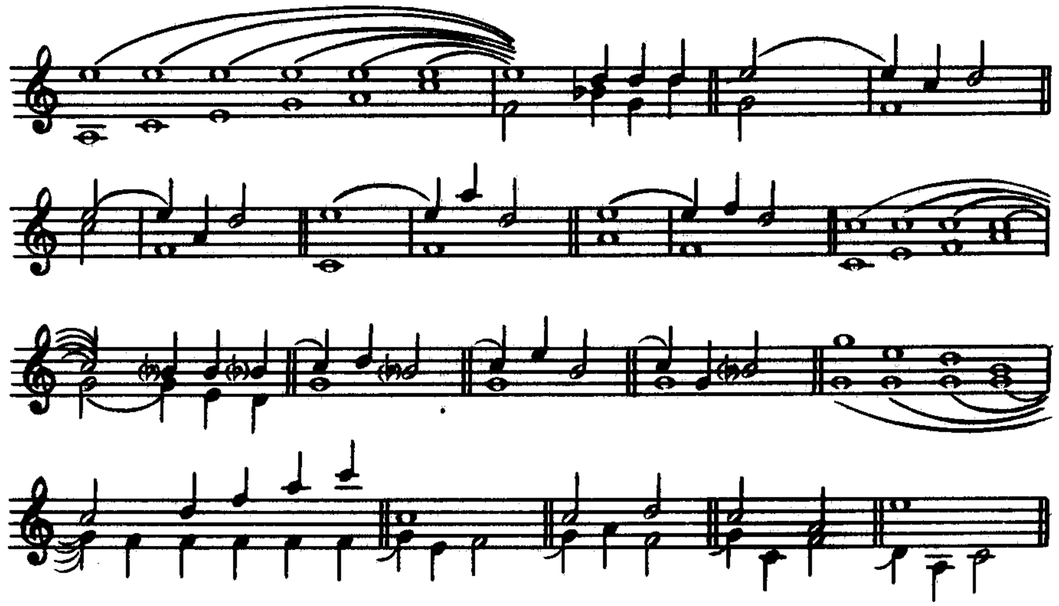
В качестве приготовленного диссонанса не применяется ни увеличенная кварта, ни уменьшенная квинта.

В качестве обобщения рекомендаций к использованию приготовленных диссонансов (их называют и связаными диссонансами) полезно запомнить таблицу, предложенную С. И. Танеевым:

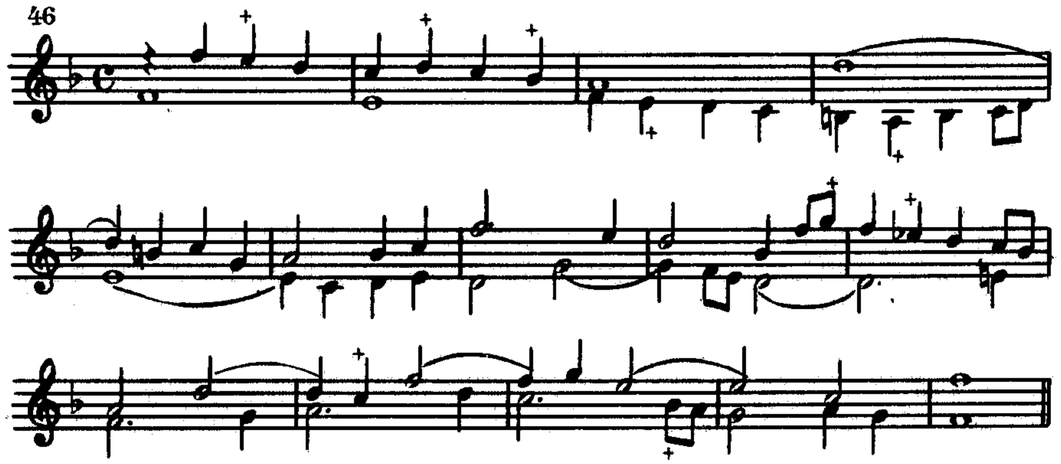
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Ряд цифр обозначает интервалы от примы (0) до двойной октавы (14) таким образом, что каждый интервал обозначается цифрой, на единицу меньшей общепринятой. Черточками над и под цифрами, обозначающими диссонансы, показано, какой из звуков интервала диссонирует и, в случае появления интервала на тяжелой доле, должен быть приготовлен. Диссонирующие интервалы появляются, следовательно, на тяжелых долях лишь в косвенном движении и им предшествует обязательно консонанс. Так как в строгом стиле диссонанс разрешается в консонанс движением приготовленного звука на секунду вниз, то, следовательно, диссонанс находится обязательно в окружении консонансов. Последнее условие соблюдается и в случае непростого разрешения, которое заключается в том, что между диссонирующим звуком и звуком разрешения берется плавным ходом или скачком другой звук (отодвигающий появление разрешающего звука), но также обязательно консонирующий со свободным звуком диссонанса. Описанный тип приготовления и разрешения диссонанса известен из курса гармонии как приготовленное задержание с прямым или запаздывающим разрешением:

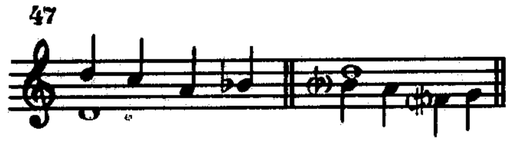




Примеры иллюстрируют разнообразные возможности приготовления, а также простые и непростые разрешения. Все диссонансы гептатоники, в том числе и тритон, встречаются и на легких долях, но лишь в плавном косвенном движении в качестве проходящих или вспомогательных звуков:



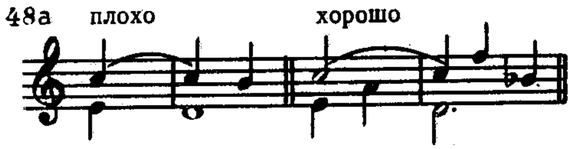
Сравнительно редко встречается в этом стиле нижняя камбиата, то есть вспомогательный диссонанс, который затем покидается неплавным шагом и разрешается, таким образом, лишь с опозданием:



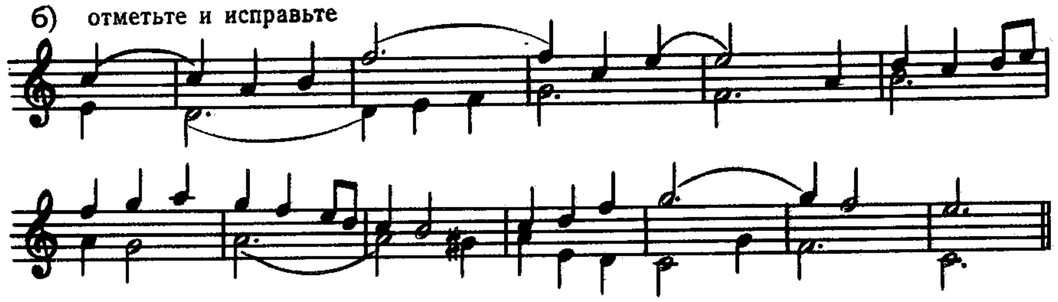
Особого внимания требуют метроритмические условия приготовления связанных диссонансов. Приготовление диссонанса не должно быть короче самого задержания. Следовательно, самая короткая синкопа не может быть короче половинной с точкой, причем приготовление занимает половинную ноту:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

48а плохо хорошо



б) отметьте и исправьте



Задания

I. Проанализировать № 36—43 из Хрестоматии «Полифонический анализ».

II. Сочинить двухголосные пьесы различной протяженности в простом контрапункте, следуя правилам и учитывая особенности строгого стиля.

СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ

Средством полифонического развития, при котором на основе производных соединений компонентов начального построения возникает обновление целого, является полифоническая вариация. Сочетание мелодий, допускающее другие, то есть производные, соединения этих мелодий, можно квалифицировать как соединение, написанное в сложном контрапункте. В разнотемной полифонии сложный контрапункт получил применение как прием развития, сохраняющий сами мелодии без изменения, но изменяющий их соотношения, что способствует росту формы и служит раскрытию одного образа. Его начальные проявления, по-видимому, соприкасались с так называемыми формами «обмена голосов», из которых родился и принцип имитаций.

Разновидностей сложного контрапункта несколько: 1) подвижной контрапункт и 2) обратимый контрапункт. Первый из них делится на: а) вертикально-подвижной, б) горизонтально-подвижной и в) вдвойне-подвижной. Второй делится на: а) обратимый вокруг горизонтальной оси — так называемый зеркальный и б) обратимый вокруг вертикальной оси — так называемый ракоходный, или возвратный контрапункт.

Выразительные возможности разновидностей сложного контрапункта и отличия их от простого весьма значительны. Соединения двух мелодий в простом контрапункте могут повторяться на той же высоте или в другом регистре, но сохраняют при этом свои интервальные и временные (вертикальные и горизонтальные) взаимоотношения без изменений. В вертикально-подвижном контрапункте изменяются интервальные соотношения — мелодии сближаются или, наоборот, отдаляются друг от друга, сохраняя при этом временные соотношения. В горизонтально-подвижном контрапункте звуковысотные соотношения

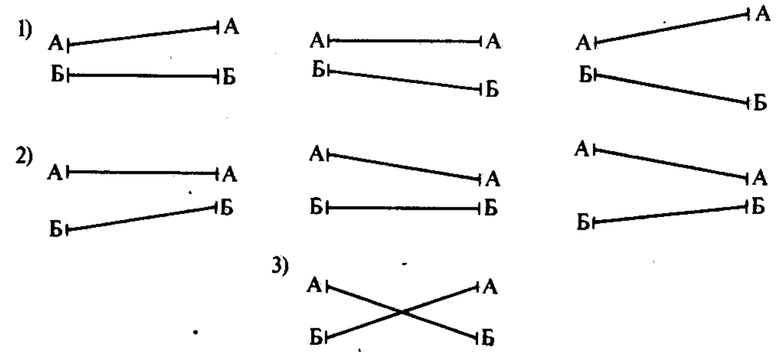
мелодий остаются первоначальными, но меняются временные соотношения. Во вдвойне-подвижном контрапункте в производном соединении изменяются и вертикальные (интервальные) и горизонтальные (временные) соотношения.

ВЕРТИКАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ

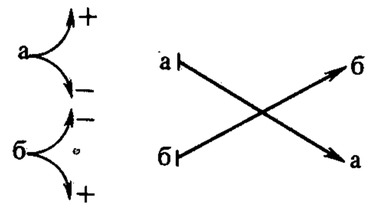
Изменения интервальных соотношений могут быть представлены в схематическом виде:

Первоначальное соотношение

Производные соотношения:



В первых трех случаях интервал вступления увеличивается, во вторых трех случаях интервал вступления уменьшается, а в последнем случае голоса меняются местами. Приведенное ранее (см. с. 60) цифровое обозначение интервалов, предложенное С. И. Танеевым в его эпохальном теоретическом исследовании «Подвижной контрапункт строгого письма», допускает применение алгебраических действий для определения перемещений голосов в вертикально-подвижном контрапункте. Так, перемещение верхнего голоса на определенный интервал вверх или нижнего голоса вниз увеличивает все интервалы первоначального соотношения на данный интервал перестановки. Такое действие обозначается знаком + (плюс). Перемещения же верхнего голоса вниз или нижнего голоса вверх, благодаря которым уменьшаются интервалы первоначального соотношения соответственно на данный интервал перестановки, обозначаются знаком — (минус):

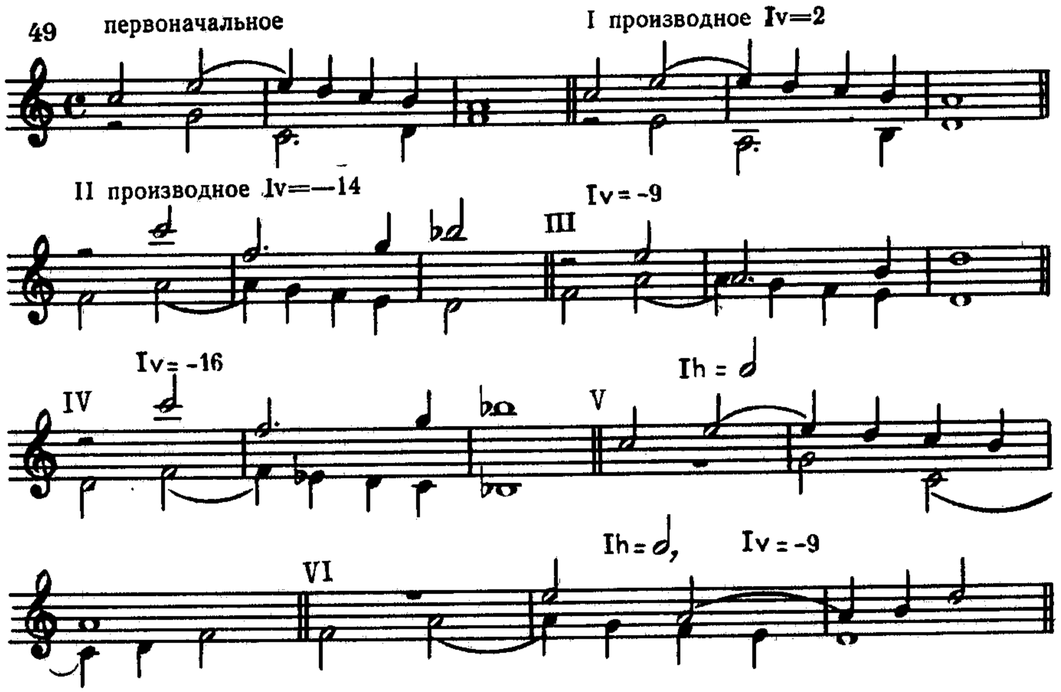


Перестановки мелодий, не приводящие к смене мест голосов, называются прямыми перестановками; перестановки же, при которых мелодии меняются местами, называются противоположными. Наиболее выразительны и поэтому более распространены перестановки

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

противоположные. Соединение двух мелодий, каждая из которых в результате противоположной перестановки может быть верхней или нижней, считается написанным в двойном контрапункте.

Цифровое обозначение интервала или алгебраической суммы интервалов, обозначающих перемещения в каждой перестановке, называется показателем вертикальной перестановки, или индексом вертикалис (*лат.* index verticalis) — Iv. Показатели противоположных перестановок, то есть двойных контрапунктов, выражаются обычно широкими интервалами и являются одновременно и показателями предельного расстояния между голосами первоначального соединения, обозначаемого при цифре показателя знаком >. Превышение предельного расстояния дает в производном соединении перекрещивание переставленных голосов:



Для того чтобы после смены мест соединение мелодий составило приемлемое в строгом стиле соединение, необходимо предусмотреть все результаты перестановок при различных показателях. Для их выявления рассматриваются схематически ряды производных интервалов при различных показателях.

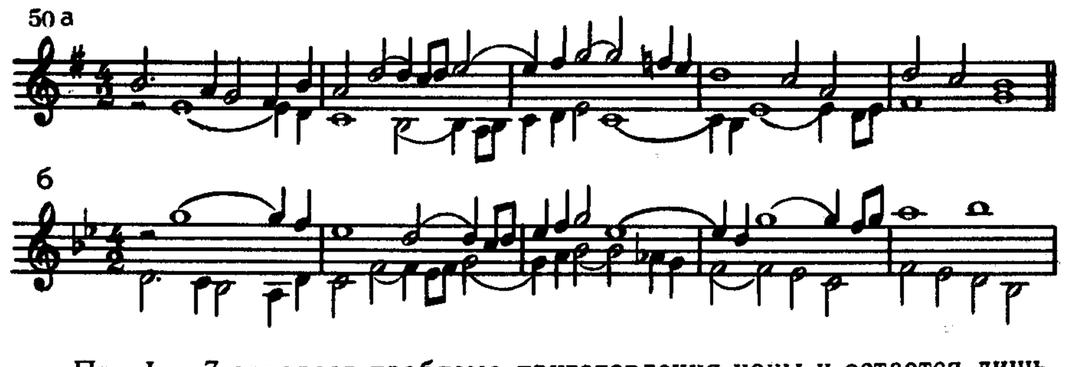
Iv—14

Первонач. соедин.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Производ. соедин.	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0
		—	—x						(—)		—	—x			
		3	4						8		10	11			
		—x	—						—		—x				

Как показывает схема, при соединении мелодий, предназначенных для перемещения при двойном контрапункте с Iv—14, необходимо помимо соблюдений правил простого контрапункта обращаться с квинтой и дуодецимой как с диссонансами, которые при размещении на

тяжелой доле должны быть приготовлены либо в верхнем, либо в нижнем голосе. Кроме того, в первоначальном соединении нона не может быть приготовлена в верхнем голосе, так как она превращается в производном соединении в септиму. Черточкой над или под цифрой интервала отмечается диссонирующий звук этого интервала, который должен быть приготовлен на тяжелой доле. Если черточка взята в скобки, то это означает, что приготовление звука при данном показателе исключено и применение интервала с таким приготовлением на сильной доле невозможно. Крестик при черточке означает, что после разрешения приготовленного звука на секунду вниз требуется продолжение плавного восходящего или нисходящего движения.

Отмеченные в нижнем ряду схем дополнительные ограничения при Iv—14 относятся также к другим вариантам (показателям) двойного контрапункта октавы: — 21 и —28.



При Iv—7 отпадает проблема приготовления ноны и остается лишь необходимость обращаться с квинтой как с диссонансом:

Iv—7

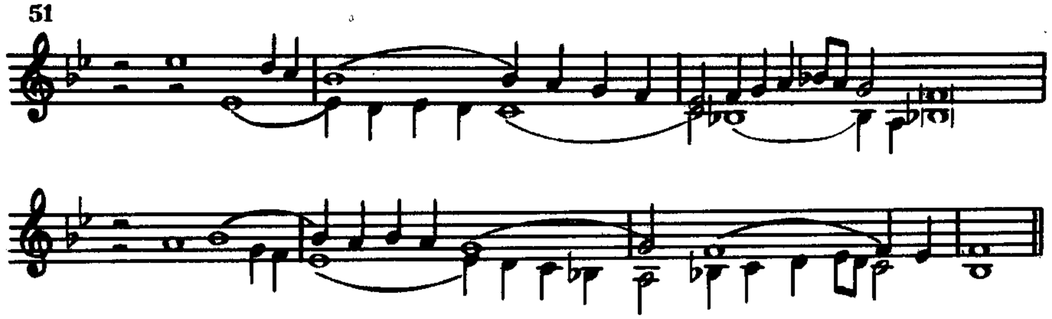
Первонач. соедин.	0	1	2	3	4	5	6	7
Производн. соедин.	7	7	5	4	3	2	1	0
				—	—x			
				3	4			
				—x	—			

В строгом стиле, где при господстве диатоники еще не достигнута ладотональная централизация и звуковысотный диапазон ограничен объемом вокальных партий, как и их взаимоотношениями, наравне с октавными двойными контрапунктами применялись двойные контрапункты дуодецимы и децимы. Эти показатели имеют варианты: —9>, —16>, —23> и —11>, —18>, —25>. Причина выбора именно таких показателей состоит в том, что при них дополнительных ограничений значительно меньше, нежели при любых других. Лучше всего это выявится при сравнении. Так, например, при показателе — 8 имеет место лишь один устойчивый консонанс — квинта, все остальные консонансы дают в производном соединении диссонансы, что весьма стесняет возможность мелодического развития:

Первонач. соедин.	0	1	2	3	4	5	6	7	8
Производн. соедин.	8	7	6	5	4	3	2	1
	0	7	2	5		5	2	7	0

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

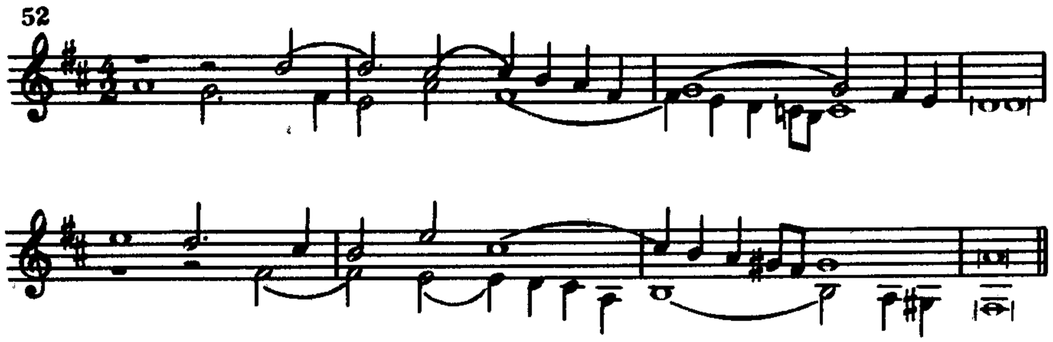
51



Противоположная перестановка при Iv—9 не допускает прямого (и параллельного) движения, так как несовершенные консонансы первоначального соединения становятся в производном консонансами совершенными. Кроме того, в кварте не может быть приготовлен верхний, а в ноне — нижний звук. Возможностей мелодического развития контрапунктирующих мелодий здесь намного больше, так как практически все интервалы устойчивы:

	Iv—9									
Первонач. соедин.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Производн. соедин.	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0

52



Весьма мало дополнительных ограничений требует и показатель Iv—11:

	Iv		—11								
Первонач. соедин.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Производн. соедин.	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0

И здесь почти все консонансы устойчивы, лишь секста требует приготовления ее нижнего звука и плавного движения после разрешения, а в ундециме исключается приготовление нижнего звука, так как в производном соединении возникла бы неправильно приготовленная секунда. В строгом стиле этот показатель — один из самых распространенных.

Находят применение и контрапункты, сочиненные на несколько показателей, то есть на сложный показатель.

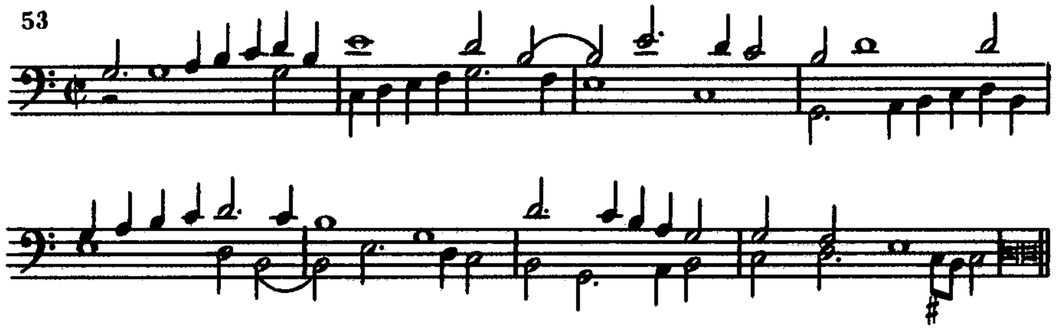
Следующий пример 53 иллюстрирует применение Iv—11, а пример 54 а, б, в, г демонстрирует случай сочинения двухголосия с соблюдением сложного показателя (IIv—14, —9 и —11). Свод этих ограничений схематически имеет следующее изображение:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

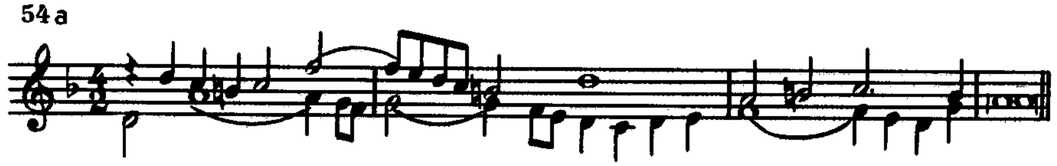
Кроме того, здесь недопустимо прямое (и параллельное) движение.

О. Лассо

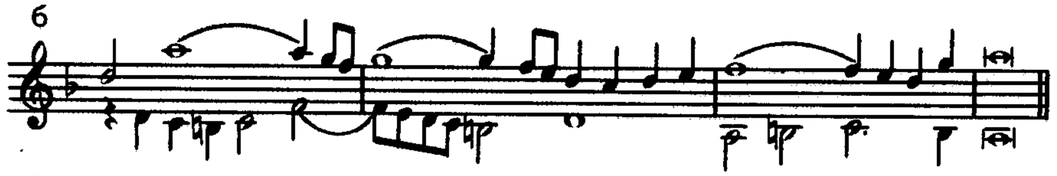
53



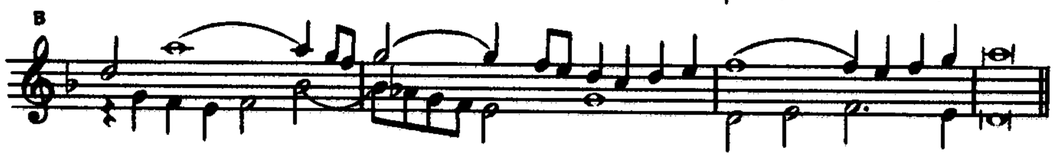
54а



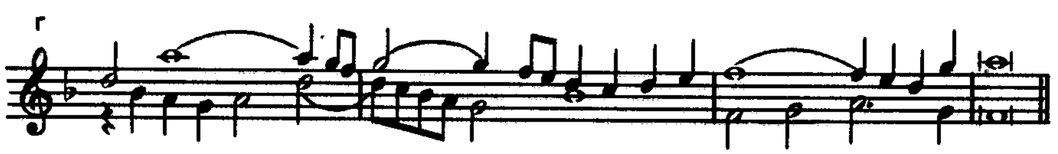
б



в

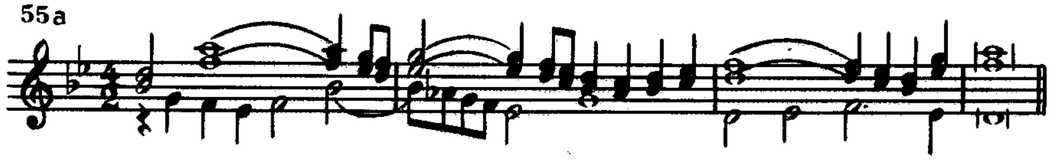


г

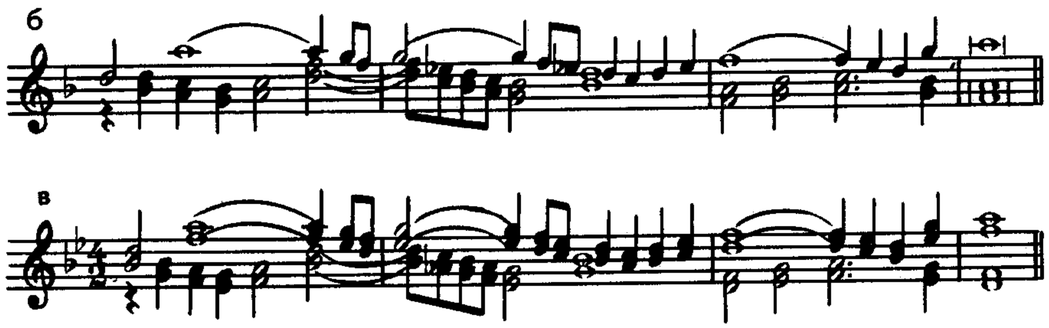


Соблюдение суммы ограничений трех показателей стесняет возможности контрапунктирования и требует более изощренной техники. Но одновременное соблюдение ограничений показателей —11 и —9 позволяет получить еще несколько производных соединений, благодаря возможности дублирования любого голоса этих соединений в терцию:

55а



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Производные соединения с удвоениями одного из голосов в труде С. И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма» выделены в особую группу.

Если к данной мелодии могут быть присочинены различные мелодии в простом контрапункте и достигнуто, таким образом, полифоническое варьирование, в котором в каждой новой вариации оказывается один новый и один прежний элемент, то посредством сложного вертикально-подвижного контрапункта также достигается полифоническое варьирование, в котором, однако, сохраняются оба элемента, но изменяются их соотношения.

Оба типа полифонического варьирования находили и находят свое эффективное применение в осуществлении творческих замыслов композиторов различных эпох и, следовательно, различных стилей.

В строгом письме варьирование на основе простого контрапункта допускает не только самостоятельность ладового наклонения каждого голоса, но и самостоятельное развитие голосов в различных ладовых наклонениях, что объясняется еще слабой ладовой централизацией, присущей этому стилю. В вертикально-подвижном контрапункте в производном соединении полностью сохраняются ладотональные соотношения лишь при показателе октавы. Другие же показатели неминуемо приводят к ладотональным изменениям, которые в строгом стиле обычно укладываются в диатонический звукоряд и не нарушают стилистического единства *.

ГОРИЗОНТАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ И ВДВОЙНЕ-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ

В горизонтально-подвижном контрапункте в производном соединении происходит изменение временных соотношений первоначального варианта. Временны́е сдвиги одной из мелодий данного двухголосия (первоначального соединения) измеряются тактами, полутактами или еще меньшими длительностями. Горизонтально-подвижной контрапункт применяется наряду с вертикально-подвижным контрапунктом и в сочетании с ним, составляя в последнем случае так называемый вдвойне-подвижной контрапункт. Все его разновидности связаны с изменением временны́х соотношений мелодий, которые распространяются как на разнотемную, так и на имитационную полифонию и являются весьма эффективным средством вариационного развития.

Теория горизонтально-подвижного контрапункта разработана в названом труде «Подвижной контрапункт строгого письма» С. И. Танеева.

* Неустойчивость ладотональных соотношений в производных соединениях при Iv —9 и —11 является причиной их сравнительно более редкого использования в свободном письме.

Техника сочинения двухголосия в горизонтально-подвижном и вдвойне-подвижном контрапункте основана на методике третьей (вспомогательной) строчки, на которой записывается вспомогательный голос. Как и при сочинении полифонического двухголосия в простом контрапункте, здесь возможны два способа сочинения:

а) к данной мелодии присочиняется контрапункт;

б) одновременно сочиняются обе мелодии.

На практике, ввиду большей его целесообразности, применяется первый способ. Рекомендуется следующий порядок сочинения горизонтально- и вдвойне-подвижного контрапункта:

— на нотном стане выписывается данная мелодия;

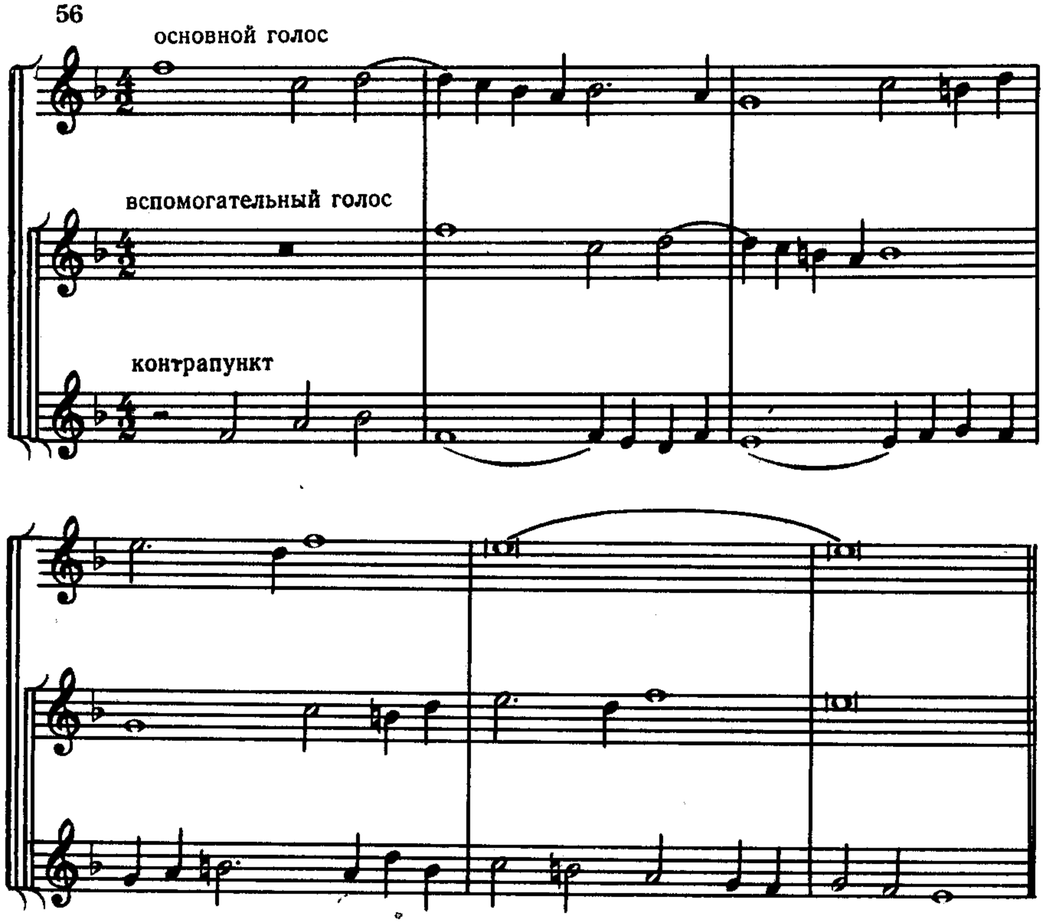
— определяется величина сдвига по времени;

— на второй (вспомогательной) нотной строке записывается данная мелодия на той же высоте, но со сдвигом по времени;

— на третьей строке сочиняется контрапункт к двум положениям данной мелодии.

Соединение этого контрапункта с данной темой (мелодией) будет первоначальным, а соединение контрапункта с мелодией на вспомогательной строке окажется производным:

56



Если одна мелодия дается в готовом виде, то охарактеризованная методика сочинения является единственной. Второй способ возможен лишь при одновременном сочинении обеих мелодий.

В таком случае:

— в основном голосе сочиняется отрезок мелодии, равный показателю горизонтальной перестановки (например, одному такту);

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

— этот отдел мелодии переписывается на вспомогательную строку на той же высоте, но смещенным на величину Ih (то есть index horisontalis);

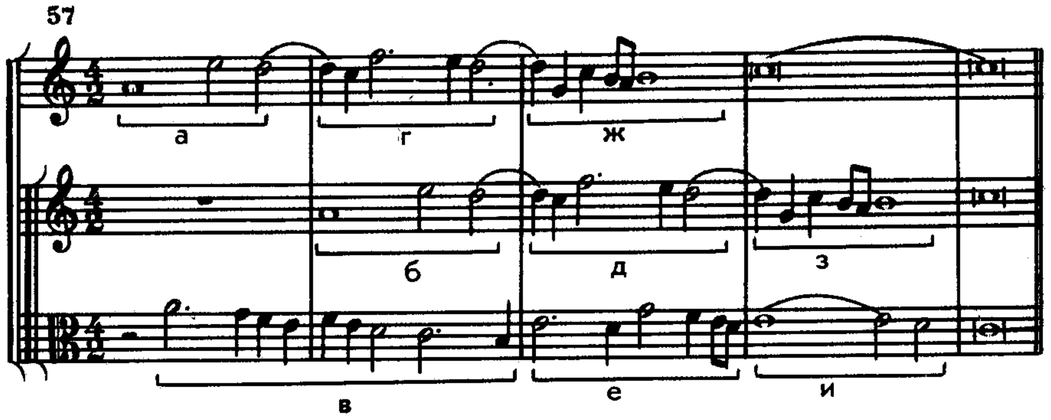
— на третьей строке сочиняется контрапункт к первому отделу основного, а затем и вспомогательного голоса;

— сочиняется продолжение основного голоса, то есть его второй отдел, также равный длине Ih, но контрапунктирующий второму отделу контрапункта на третьей строке;

— второй отдел основного голоса переписывается на вспомогательную строку;

— на третьей строке сочиняется контрапункт ко второму отделу на вспомогательной строке и т. д.:

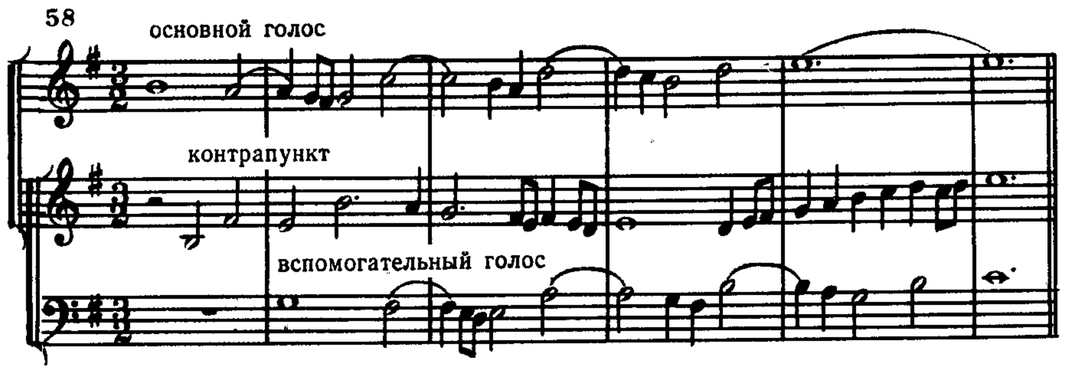
57



Примечание к примеру 57. Буквы у фигурных скобок обозначают последовательность действий.

Методика сочинения сложных контрапунктов при помощи вспомогательного голоса является основой и для написания вдвойне-подвижных контрапунктов. Перенос данной (основной) мелодии на вспомогательную строку осуществляется здесь с учетом не только горизонтального, но и вертикального показателя:

58



Ih здесь равен одному такту, а Iv (то есть смещение по вертикали) — 9. Кроме того, первоначальное и производное соединения написаны с учетом ограничений при двойном контрапункте октавы. Данный пример может дать, таким образом, еще два производных соединения.

Задания

I. Проанализировать:

а) канцонетту Т. Морли; мадригал Л. Маренцио «С вами разлука»; начальные такты 1—21 мотета Г. Дюфаи «Ave Regina» из Хрестоматии по чтению хоровых партитур. Составитель Б. Тевлин;

б) № 55—71 из Хрестоматии «Полифонический анализ».

II. Сочинить:

а) двухголосные примеры и пьесы с использованием охарактеризованных видов вертикально-подвижного контрапункта (октавы, децимы и дуодецимы);

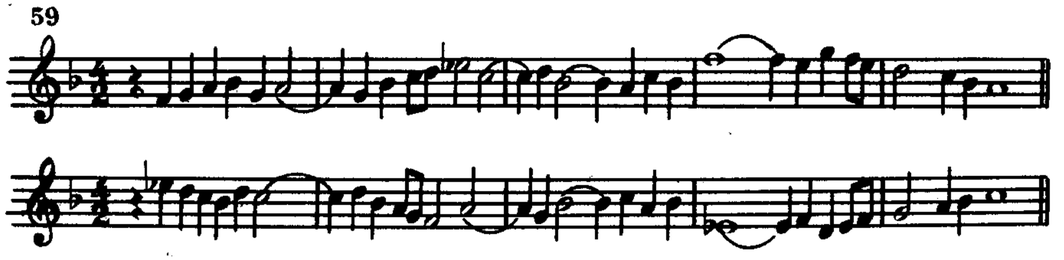
б) примеры, а затем пьесы с использованием горизонтально- и вдвойне-подвижных контрапунктов;

в) примеры с использованием сложных вертикально-подвижных показателей.

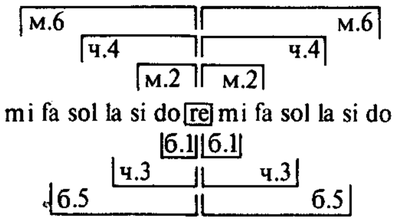
ОБРАТИМЫЙ И ВЕРТИКАЛЬНО-ОБРАТИМЫЙ КОНТРАПУНКТ

Эффективным средством полифонического варьирования является обратимый контрапункт, имеющий ряд разновидностей, из которых самый распространенный — зеркальный контрапункт. Обращением мелодии, как известно, мы называем такое видоизменение, когда при полном сохранении ритма всем восходящим и нисходящим ходам ее соответствуют в производном виде нисходящие и восходящие ходы на те же интервалы. Первоначальный вариант мелодии называется мелодией прямого движения, а нотный вариант — мелодией в обращении:

59



Применяя прием обращения мелодий в строгом письме, важно найти ось обращения, то есть выбрать правильно ту ступень лада, которая остается общей для начального и производного вариантов. Во избежание появления в обращенной мелодии нежелательных, например, тритоновых шагов осью обращения выбирают во всех ладах средний звук уменьшенной квинты.



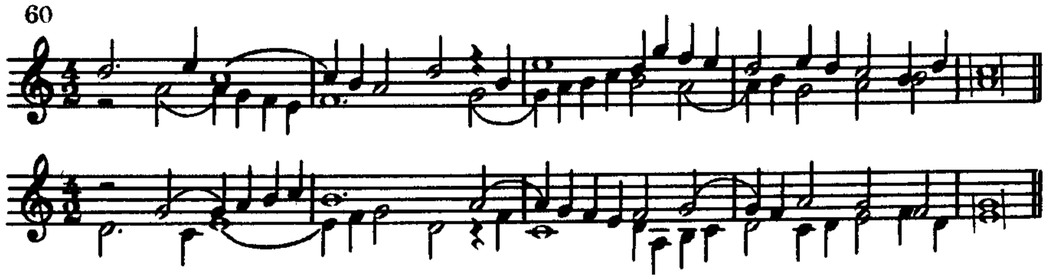
В ионийском ладе, таким образом, осью обращения окажется II ступень, в эолийском — IV, а в дорийском, фригийском, миксолидийском и лидийском — соответственно I, VII, V и VI. При этом если осью обращения избрана II ступень мажора или IV ступень минора, то обращенная мелодия приобретает противоположное ладовое на-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

клонение, а если осью обращения является III ступень лада, то обращенная мелодия сохраняет первоначальное наклонение.

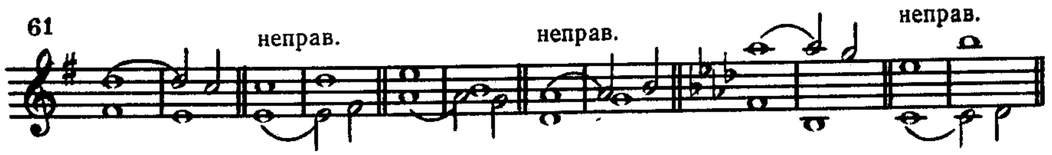
Выбор оси обращения существен для двух- и многоголосия, где в зеркальном контрапункте обращаются не только мелодии, но и их местоположение относительно друг друга, то есть мелодии меняются местами:

60



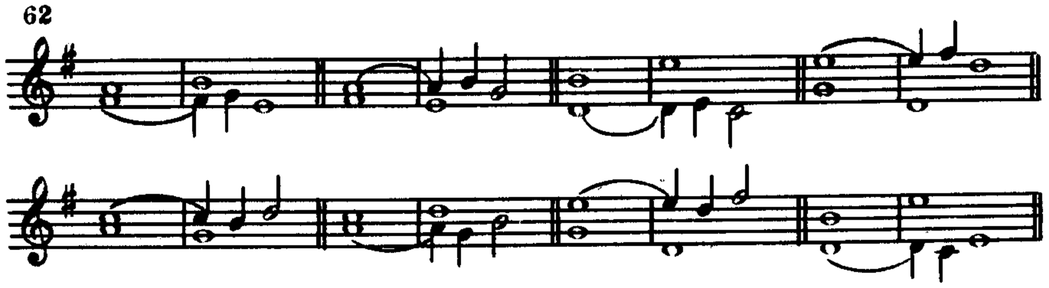
Последнее обстоятельство является причиной того, что, несмотря на полное сохранение всей интервалики в производном соединении, в обратимом (зеркальном) контрапункте строгого письма недопустимо применение связанных диссонансов с односторонним приготовлением (секунды, септимы и квартдецимы), так как в этом случае в производном соединении возникнут неправильно приготовленные и разрешенные диссонансы:

61



Из связанных диссонансов используются только кварты, ноны и ундецимы, то есть те, которые допускают двустороннее приготовление. При этом и они могут быть использованы лишь при условии непростого разрешения, то есть разрешения через верхний вспомогательный звук:

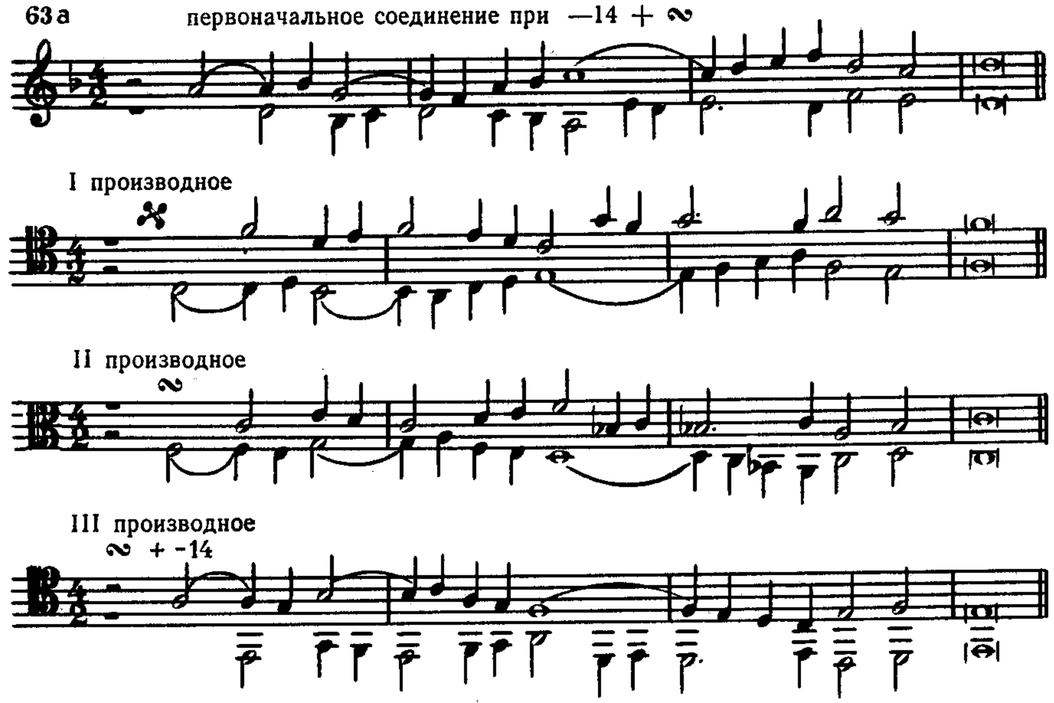
62



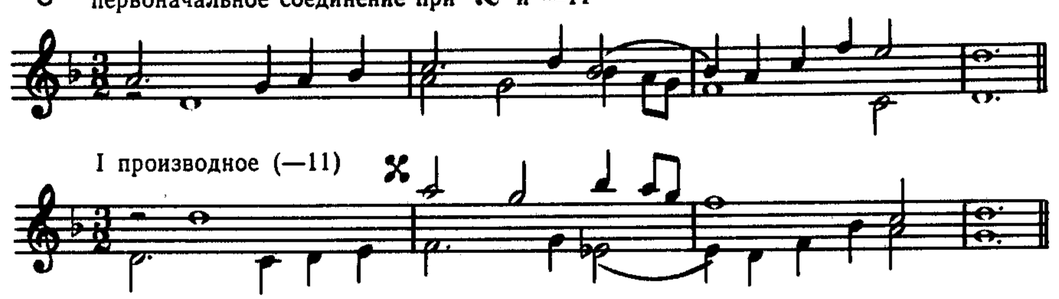
Как видно, обращение такого разрешения даст в производном соединении правильное голосоведение. Если же в первоначальном виде такому интервалу дается простое разрешение, то после него голос должен сделать шаг на терцию в обратном направлении (см. предыдущий пример).

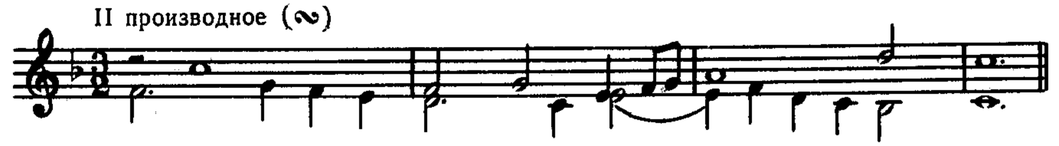
В художественной практике нередко встречается одновременное применение разновидностей сложного контрапункта — например, обратимый контрапункт сочиняется при соблюдении ограничений одного из показателей двойного контрапункта:

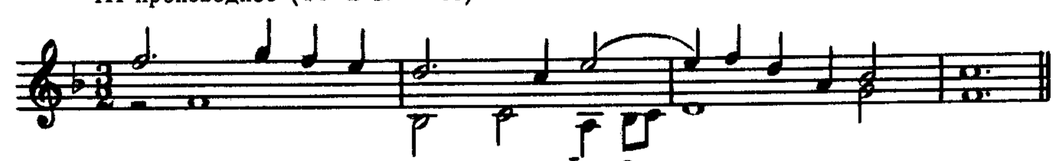
63а первоначальное соединение при —14 + 2



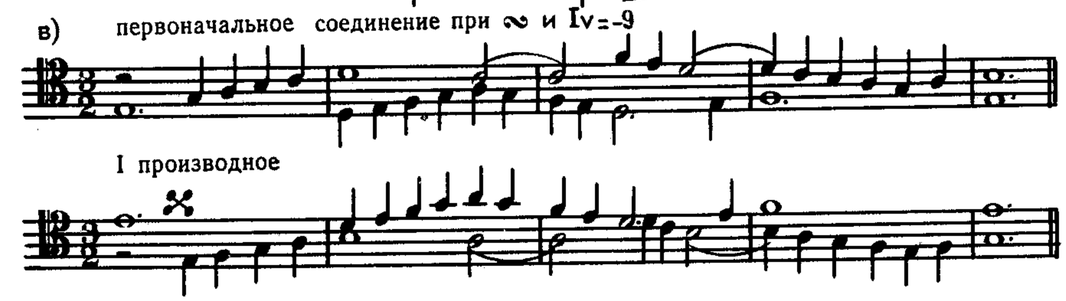
б первоначальное соединение при 2 и —11







в) первоначальное соединение при 2 и Iv=-9



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

II производное

III производное

∞ и Iv = -9

Во всех подобных случаях возможны три производных соединения: а) обращение*, б) противоположная перестановка при данном Iv, в) обращение мелодий без смены мест. Последнее производное может быть названо и обращением второго производного.

В художественной практике встречается и обращение отдельных элементов:

64

Для написания первоначального и производного соединения применяется методика трех строчек, при которой на третьей строчке пишется обращение данной мелодии, на средней же сочиняется контрапункт, сочетающийся как с мелодией в прямом движении, так и с ее обращением.

Обращение является композиционным приемом, который в творчестве многих композиторов используется наравне с имитацией или разновидностями вертикально- или горизонтально-подвижного контрапункта; его применение, однако, возрастало параллельно с возрастанием индивидуализации тематизма и зависело, кроме того, от протяженности темы, от избранной формы сочинения, от стилистических признаков, от замысла. Применение обращения устраняет однообразие повтора темы или тематической ячейки, способствует возникновению новых образов, радикальных изменений.

В XIX и XX веках почти все композиторы, но по-разному, пользовались приемом обращения. Однако почти все они применяли его только в полифонических произведениях. В Хорошо темперированном клавире Баха в четырнадцати фугах использовано обращение темы. Здесь уже заметно, что не все темы одинаково легко обращаются и в таком виде одинаково выразительны. Это особенно заметно при обращении хроматизированных тем свободного письма вокруг III ступени (например, *e* в C-dur), где, например, ход *d—dis—e* превратился в *f—f—e*. Тем не менее в свободном письме, как правило, осью избирается именно III ступень, так как в этом случае обращенная мелодия сохраняет ладовый показатель.

* Знаком ∞ обозначается обращение.

Обращением темы в фугах особенно часто пользовались Моцарт, Брукнер, Брамс, а также Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов.

Одновременное соблюдение ограничений зеркального контрапункта и показателя —9 исключает возможность применения связанных диссонансов полностью, так как, в отличие от контрапунктов октавы и дуодецимы, при контрапункте децимы диссонансы с двусторонним приготовлением, то есть 3 и 8, дают при противоположной перестановке на —9, соответственно, 6 и 1.

Следуя С. Богатыреву, назовем контрапункты, представленные третьими производными, то есть обращенными без смены мест, вертикально-обратимыми, а в случае обращения лишь отдельных элементов, то есть лишь одного голоса, будем называть контрапункт неполно-обратимым.

При сочинении неполно-обратимых соединений с применением трех строчек (как в горизонтально- или вдвойне-подвижном контрапункте) обращенная мелодия может быть перемещена на вспомогательную строку (по отношению к ее основному варианту) — как по горизонтали, так и по вертикали (см. пример 65).

При контрапунктировании, показанном в примере 66, отпадают ограничения зеркального контрапункта, то есть в качестве связанных диссонансов могут быть использованы и секунды и септимы:

65

66

О. Лассо. Месса, Gloria

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Задания

1. Проанализировать № 57, 76, 176, 183, 204, 243 из Хрестоматии «Полифонический анализ».

II. Сочинить примеры в обратимом (зеркальном), вертикально-обратимом и частично-обратимом контрапункте.

ТРЕХГОЛОСИЕ

ПРОСТОЙ КОНТРАПУНКТ

В трехголосии образуется три пары голосов: I—II, II—III и I—III. Правила трехголосия могли бы на этом основании быть сформулированы очень кратко: «Сочетайте три голоса так, чтобы каждая из трех пар могла образовать правильное двухголосие». Такая рекомендация, однако, имеет место лишь при сочинении тройного контрапункта. В простом же контрапункте три пары голосов требуют некоторой дифференциации, так как в верхней по звучанию паре возможности развития и взаимоотношений отличаются большей свободой. К тому же три пары голосов трехголосия не являются простой их суммой. Многое, что лишь намечается в двухголосии, становится явным в трехголосии: наполняется и уточняется гармония, расширяются возможности создания контрастов, причем не только двух или трех развитых мелодий по отношению друг к другу, но и отдельных пар по отношению к одному — третьему — голосу (мелодии). Обогащаются также возможности внезапного противопоставления или, наоборот, постепенного перехода от предельной прозрачности (одноголосия) к более плотной фактуре трехголосия.

Трехголосный склад (фактура) в полифонии строгого письма может иметь весьма различную структуру. Разнообразие ее находится в тесной связи с ритмическими и интонационными характеристиками сочетаемых голосов, как и гармоническими (вертикальными) показателями этого сочетания, а также с направлением движения голосов, полностью или скачкообразностью мелодических ходов.

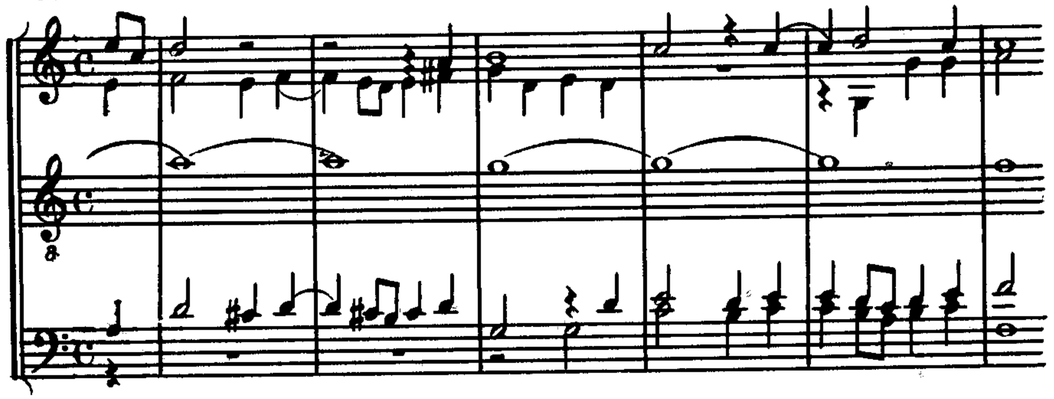
Полное ритмическое тождество при параллелизме направления движения лишает склад полифоничности, превращает его в ленту. Различие же в направлении движения, как и различие мелодических ходов является признаком полифоничности. В создании полифонической фактуры решающая роль принадлежит ритму, ритмической самостоятельности и взаимодополняемости (комплементарности) голосов в сочетании с различием, в размещении цезур. Взаимодействие всех перечисленных средств способно и в строгом стиле поддерживать характерную для полифонического склада непрерывность развития, как и рельефную, мелодическую значительность каждой из соединяемых линий.

В художественной литературе трехголосию принадлежит ведущая роль, несмотря на то что число голосов порой достигает шести и восьми, а иногда и более. Значение трехголосия обусловлено в первую очередь тем, что возможности музыкального восприятия человека ограничены.

Более трех одновременно звучащих самостоятельных (индивидуализированных) тем-мелодий без специальной подготовки практически не воспринимаются. Совместное звучание большего числа голосов приводит, как правило, к их дифференциации, к соподчинению элементов, иногда даже полностью снимает ощущение равноправия тем-мелодий. Как уже сказано, в трехголосии происходит дифференциация мелодий, но вместе с тем значительно усиливается их единство.

Это можно наблюдать, изучая партитуры Палестрины, Орландо Лассо и их современников. Тому свидетельство — дуэтные проведения, частое паузирование отдельных голосов, дублировка децимами, а затем и терциями, противопоставляемая другому голосу, множество примеров ритмического тождества голосов и приближение фактуры к гомофонной:

67 Дж. Палестрина. Месса „L'homme armé", Gloria



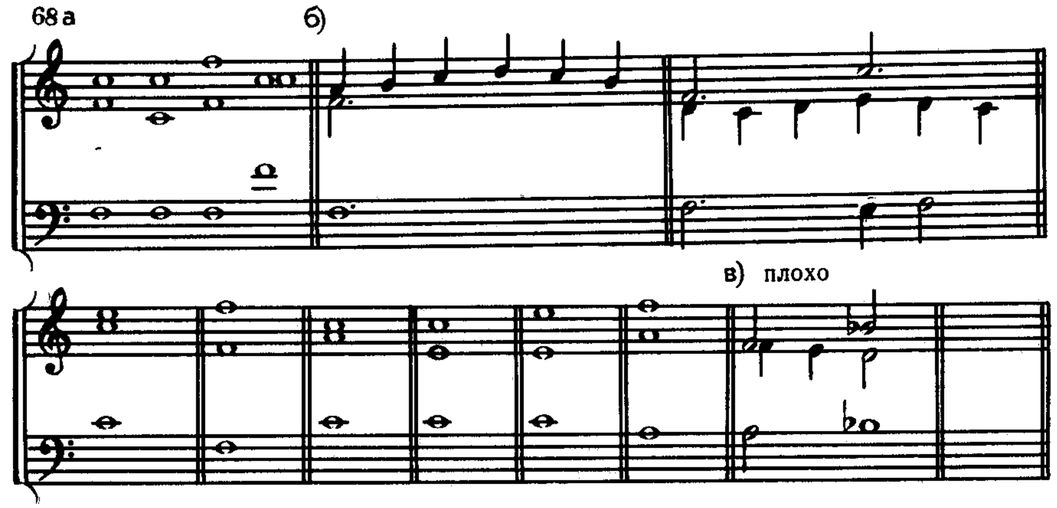
Критерий восприятия сохранил до настоящего времени за трехголосием основное значение. Развитость и значительность каждого из голосов трехголосия определяется стилистическими рамками, относящимися к мелодике, то есть к тематизму (горизонтали), гармонии (вертикали), ритмике и метрике.

Обратимся к характеристике стилистических признаков трехголосия строгого письма.

I. Рассмотрим вертикаль с позиций интервалики.

Если удвоен один из звуков любого из совершенных консонансов, то применение таких созвучий ограничено в трехголосии так же, как в двухголосии (то есть допустимо лишь на сильном времени в начале или конце, на слабом времени — в косвенном или противоположном движении, прим. 68 а); если же третий голос образует со звуками совершенного консонанса несовершенные консонансы, то такие созвучия используются неограниченно (прим. 68 б).

Запрет прямого движения к совершенному консонансу сохраняется лишь для пары крайних по звучанию голосов и особенно при скачке вверх в верхнем голосе (прим. 68 в):



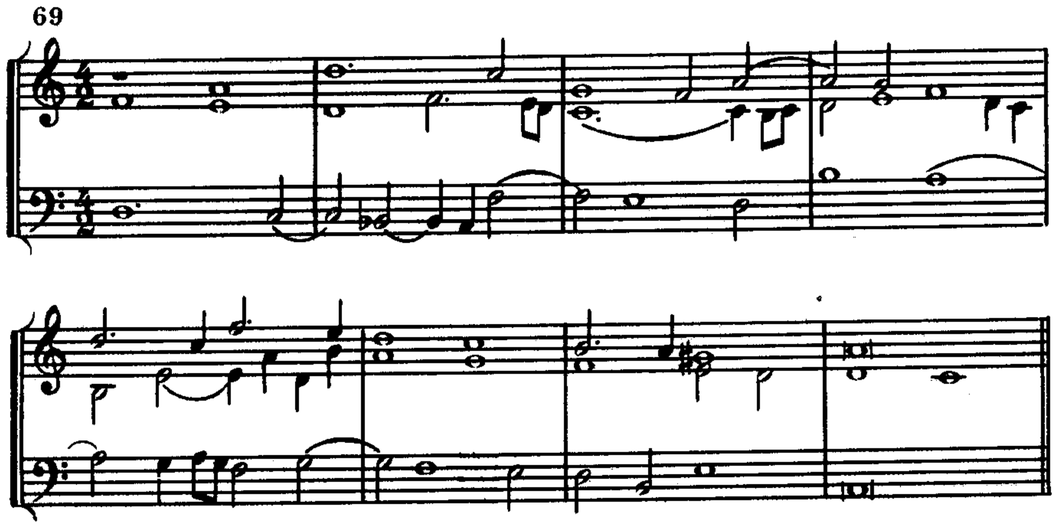
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Из трех пар голосов выделяется верхняя пара по звучанию. Особенность ее в условиях трехголосия состоит в том, что в ней кварта (как чистая, так и увеличенная) не считается диссонансом и используется, следовательно, наравне с несовершенными консонансами (вплоть до возможности параллелизма). Если же в образовании кварты участвует нижний голос, то с такой квартой или ундецимой нужно обращаться как с диссонансом.

Контрастирование трех голосов между собой (основной признак полифонического склада) не исключает противопоставления одного голоса двум другим, движущимся параллельно. Такой параллелизм в одной из пар может быть достаточно продолжительным.

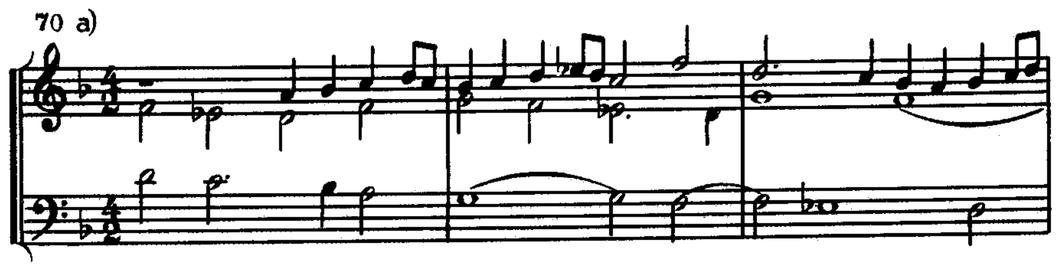
Диссонансы (кроме кварты в верхней паре) используются как в двухголосии: в секунде диссонирует нижний, в септиме и квартдециме — верхний; в кварте, ноне и ундециме — либо верхний, либо нижний звуки. Но в трехголосии допустимы двойные приготовленные задержания, которые могут иметь разновременные разрешения. Если воспользоваться такими задержаниями, то возможно создание почти беспрерывных цепей диссонансов, вполне пригодных и дозволенных в рамках строгого письма, например, как средство создания и поддержания напряжения:

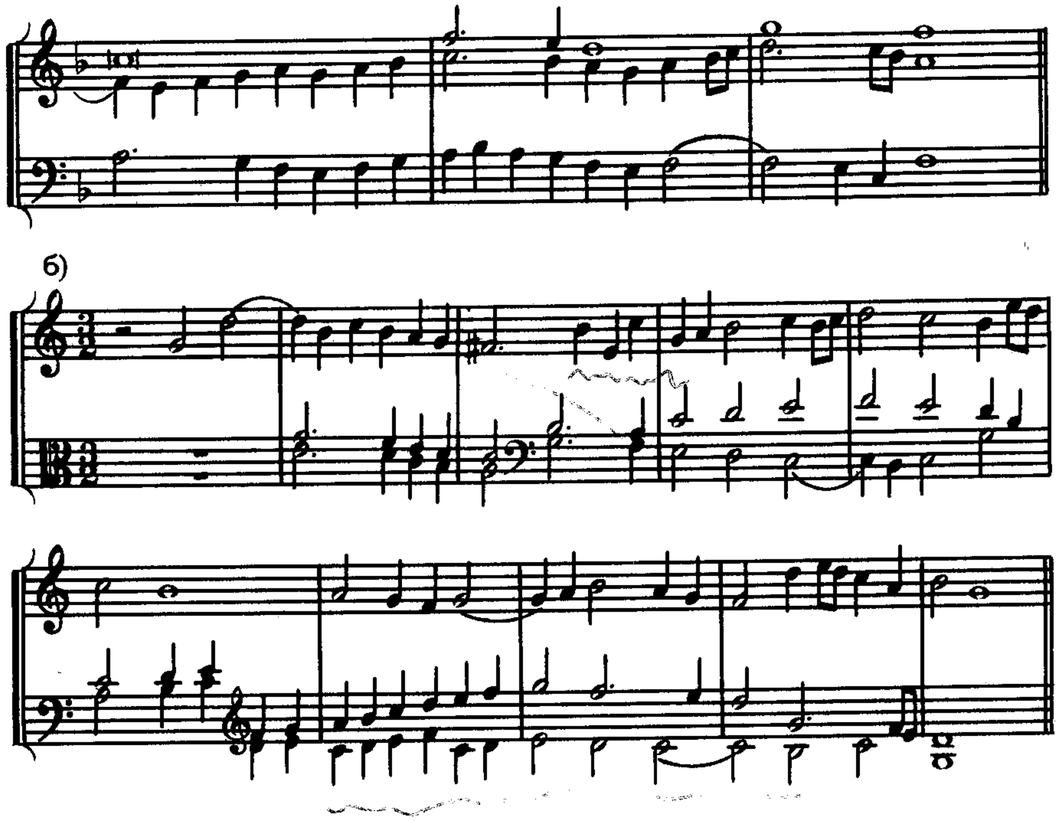
69



Подобного рода примеры встречаются в художественной литературе строгого письма крайне редко, но в учебных упражнениях такая техника должна тщательно отрабатываться. Кроме того, в упражнениях рекомендуется сочинение примеров с преобладанием косвенного и противоположного движения, а также с противопоставлением одного голоса другим:

70 а)





б)

II. Если рассматривать вертикаль трехголосия как комплекс, то мы заметим, что мажорные и минорные трезвучия, а также минорные, мажорные и уменьшенные секстаккорды (полные и неполные) находят обильное применение; возможен даже количественно ограниченный (не более двух-трех подряд) параллелизм секстаккордов. Квартсекстаккорд используется только на правах диссонанса. В качестве приготовленных задержаний, вспомогательных или проходящих применяются и септаккорды, которые, однако, в этом стиле не осознаны как самостоятельные аккордовые образования.

Ни секстаккорд, ни квартсекстаккорд не применяются в качестве заключительного созвучия.

Практические работы следует выполнять различными способами: 1) сочинять одновременно все три голоса; 2) сочинить сначала один голос, а затем к нему присочинять вместе два голоса; 3) сочинять голоса по очереди. Третий способ сложнее, но им необходимо овладеть, так как в творческой практике преобладает именно он.

При сочинении пьес нужно продумывать местоположение и средства достижения кульминаций, расположение заметных, хотя и завуалированных цезур, периодические выключения и включения одного или двух голосов. Намечая кульминацию, следует иметь в виду, что последняя может быть поручена любой из партий, так как звучание любого голоса в верхнем регистре более напряженно (см. прим. 70 б).

Задания

I. Проанализировать № 146—152 из Хрестоматии «Полифонический анализ».

II. Сочинить трехголосные пьесы в простом контрапункте для различных составов голосов.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

РАЗНОВИДНОСТИ СЛОЖНОГО КОНТРАПУНКТА

Возможности применения в трехголосии сложного контрапункта очень широки. В зависимости от того, сколько пар голосов трехголосного целого сочинены в сложном контрапункте, можно получить одно или несколько производных соединений. Если, например, в вертикально-подвижном контрапункте написаны все три пары голосов, то мы имеем дело с наиболее полным и сложным, так называемым тройным контрапунктом *. Такое соединение в тройном контрапункте позволяет получить пять производных соединений. Наиболее распространенным из тройных контрапунктов является тройной контрапункт октавы. Распространено в трехголосии и частичное использование вертикально-подвижного контрапункта, то есть сочинение в сложном контрапункте лишь одной или двух пар голосов. В таких случаях можно получить соответственно одно или два производных соединения.

Выбор показателей вертикально-подвижного контрапункта для трех пар тройного контрапункта требует учета того, что показатель пары крайних голосов является суммой показателей верхней и нижней пар. Он, следовательно, возникает как бы стихийно. Если первым был избран показатель для крайней пары голосов, затем — для одной из двух других пар, то показатель третьей пары окажется равным разности двух первых показателей. Поясним это на примере: если показателем верхней пары был избран —7, а показателем нижней пары —11, то показателем крайней пары окажется —18. Если же показателем крайней пары избран —11, а показателем нижней пары —7, то показателем верхней пары окажется —4.

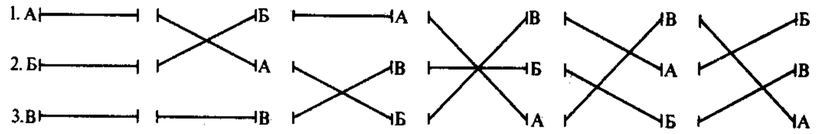
Сочинение первоначального соединения в тройном контрапункте требует, таким образом, соблюдения во всех парах голосов ограничений, связанных с избранным для каждой из пар показателем. Соблюдение ограничений лишь одного показателя для всех пар упрощает процесс сочинения, но возможно лишь в контрапункте октавы, то есть в том случае, когда все пары пишутся в двойном контрапункте октавы. Например, верхняя и нижняя пары — —7, а крайняя пара — —14. Тройные контрапункты децимы или дуодецимы в силу существующей зависимости между показателями невозможны. Наиболее распространенным на практике тройным контрапунктом является октавный, но не столько по причине большей простоты, сколько из-за того, что только в тройном контрапункте октавы в производных соединениях сохраняется первоначальное ладотональное единство.

Для схематического изображения первоначального и производных соединений тройного контрапункта обозначим: верхний голос буквой А, средний — буквой Б и нижний — буквой В; тогда их расположение представит схему первоначального соединения трех тем, а дальнейшие столбцы букв покажут перемещение тем в производных соединениях:

Первоначальное соединение	Произвольное соединение
А	Б А В В Б
Б	А В Б А В
В	В Б А Б А

* Тройным контрапунктом мы в дальнейшем будем называть лишь такое сочетание трех голосов, которое допускает участие любого из них в противоположной перестановке.

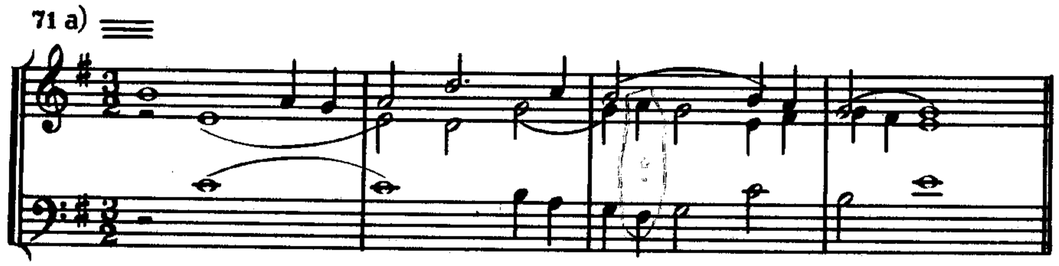
Если первоначальное соединение изобразить в виде трех параллельных линий, то производные соединения предстанут в следующем виде *:



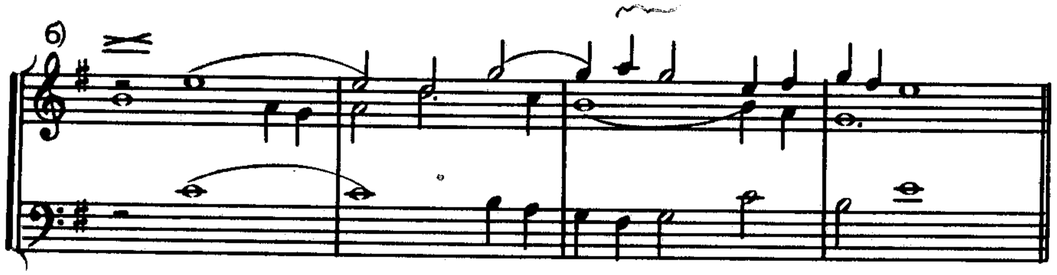
Для начальных упражнений в написании тройных контрапунктов рекомендуется в первоначальном соединении не допускать: а) перекрещиваний и б) превышения расстояния между голосами каждой пары, обозначенного соответствующим индексом. Если в трехголосии простого контрапункта верхняя пара голосов свободна от некоторых ограничений (кварта считается консонансом, разрешается прямое движение к совершенному консонансу), а вертикаль насыщается полными аккордами, опирающимися на мажорные и минорные трезвучия и септаккорды, то в тройных контрапунктах необходимо точное выполнение во всех парах (в том числе и в верхней) всех ограничений соответствующих индексов.

В тройном контрапункте октавы, таким образом, предельным расстоянием для верхней и нижней пар голосов является октава, для крайней же пары — две октавы. Кроме того, в тройном контрапункте октавы исключено свободное применение полных трезвучий и секстаккордов. Квинтовый тон этих аккордов может быть введен лишь при условии обращения с ним как со связанным, проходящим или вспомогательным диссонансом. При написании тройного контрапункта октавы необходимо, таким образом, соблюдение во всех парах следующих ограничений: а) следования всем правилам простого контрапункта, б) обращения с квинтой и дуодецимой как с диссонансами (4, 11), в) приготовления ноны только снизу 8:

71 а)

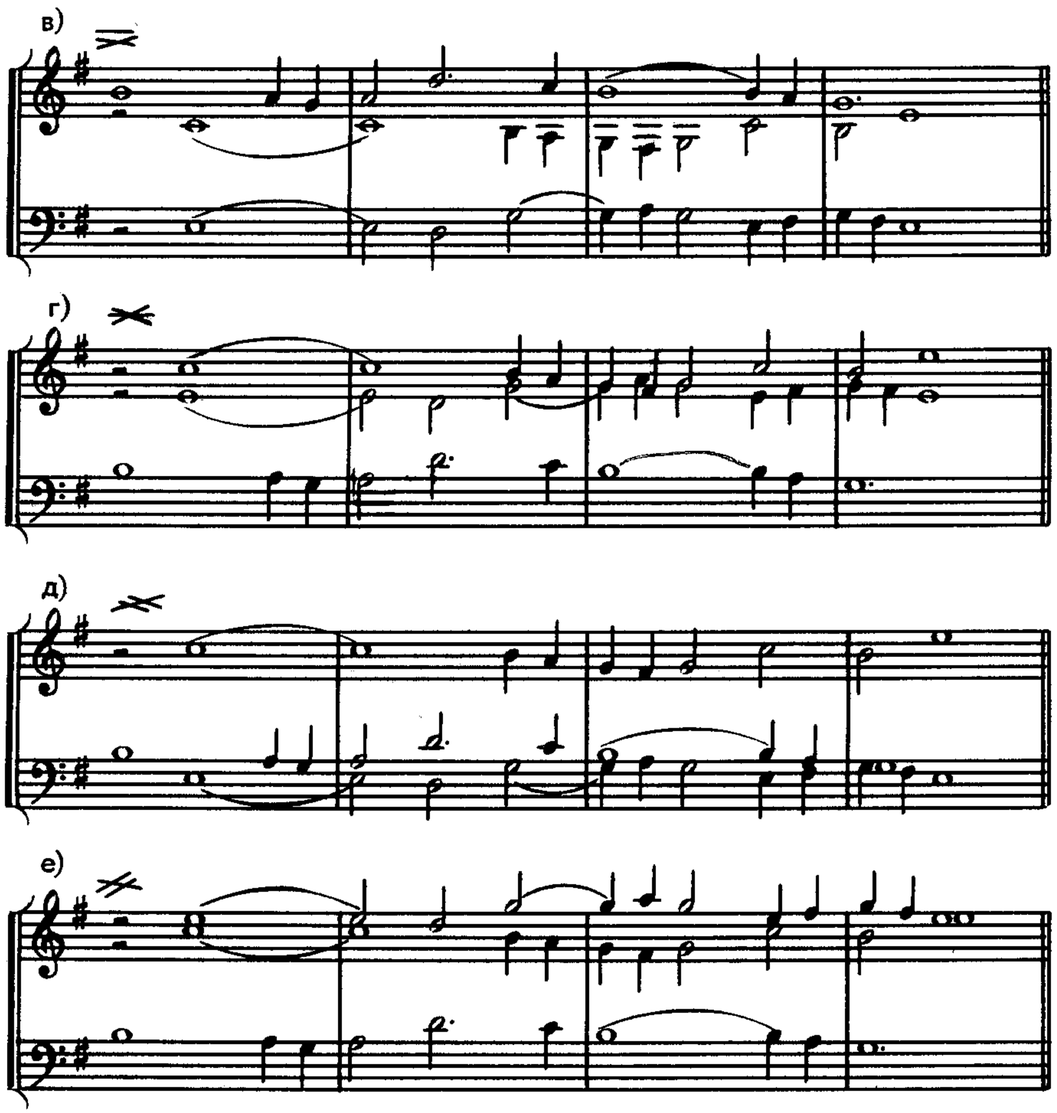


б)



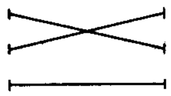
* В схеме рассматриваются производные соединения с участием лишь противоположных перестановок.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

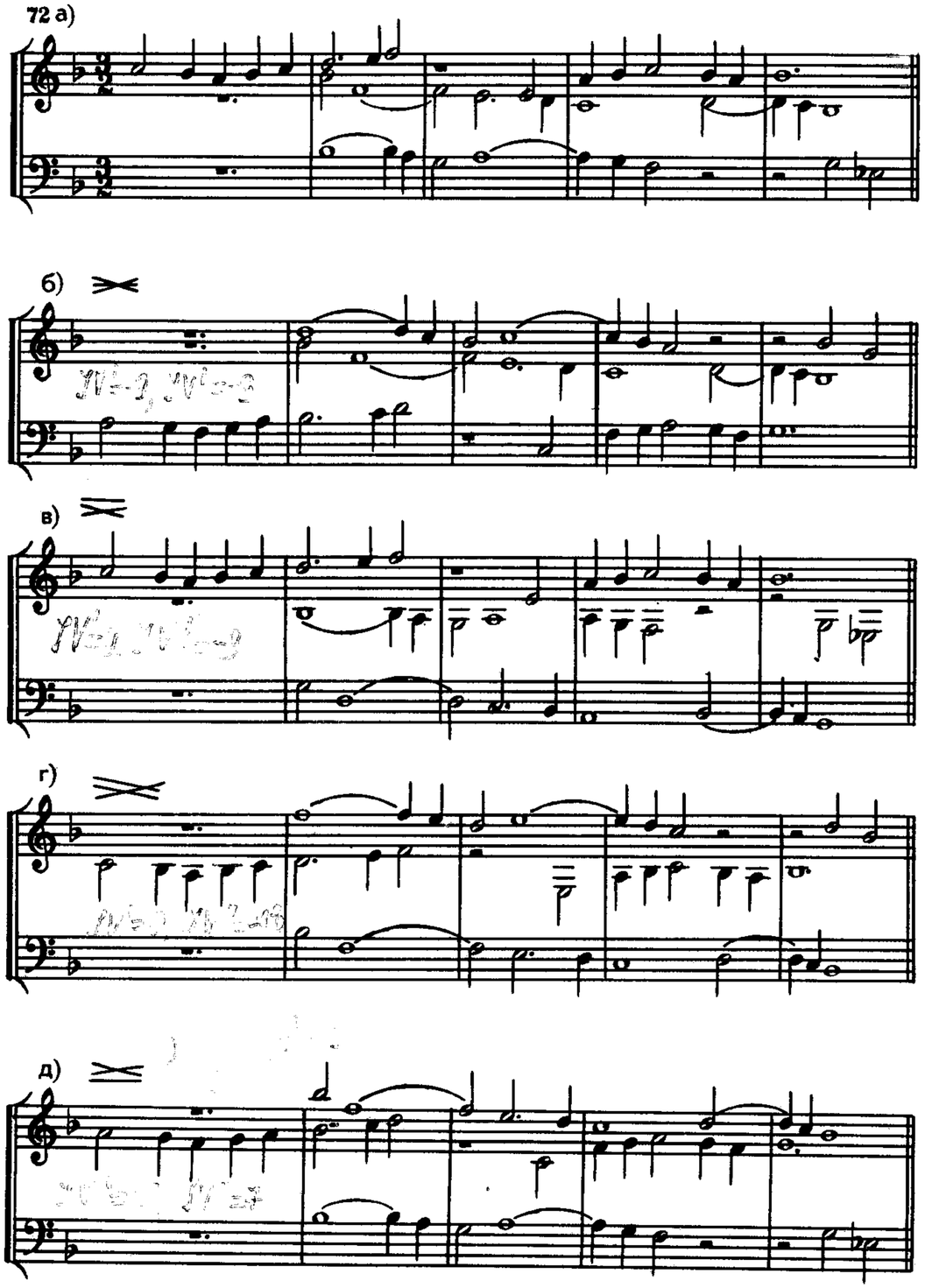


Приведенный пример (а) иллюстрирует сказанное: секстаккорд на сильном времени второго такта введен с приготовленным квинтовым тоном (*e*); на пятой четверти второго такта квинта в верхней паре (*g*—*d*) приготовлена верхним звуком; на шестой четверти того же такта возникает проходящий неполный (без квинтового тона) септаккорд *a*—*g*—*c*. В примере имеется нарушение рекомендации о точном соблюдении предельного расстояния между голосами в нижней паре. На второй четверти третьего такта расстояние между нижним и средним голосами достигает децимы, что в двух производных соединениях приводит к перекрещиванию.

Приведенный образец допускает кроме пяти (показанных в примерах б, в, г, д, е) еще два производных соединения: 1) в прямой перестановке, где верхний голос отодвигается на сексту вверх, а нижний — на терцию вниз, что расширяет расстояние между крайними голосами на 7 (5+2), то есть октаву, и 2) производное соединение от этой прямой перестановки при показателе —14 по схеме:

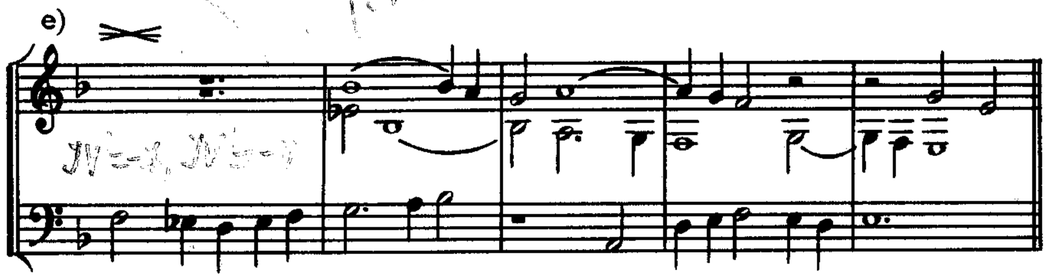


Возможны тройные контрапункты с другими показателями вертикальной перестановки. В следующем примере основными показателями являются —9 для верхней и нижней пар и —18 для крайней пары. Соблюдение ограничений этих показателей позволяет получить лишь три из пяти производных соединений. Для двух других потребовалось бы соблюдение ограничений в одном случае показателя +9, а в другом — —4 и +5:



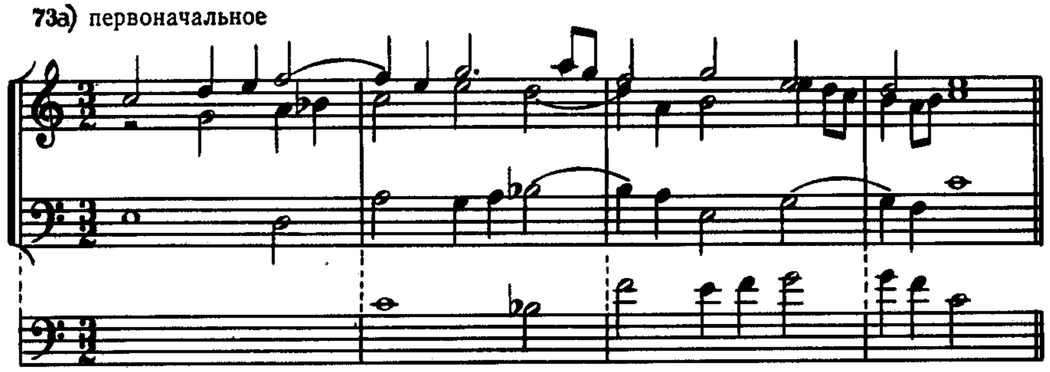
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

е)

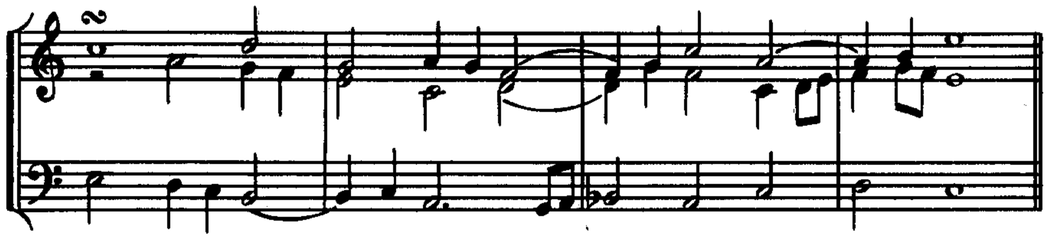


Применение к трехголосию техники вспомогательной строки дает возможность получения производных соединений в горизонтально-подвижном, вдвойне-подвижном или в обратимом контрапункте (прим. 73). Эта техника необходима для сочинения отдельных разновидностей двойных канонов в четырехголосии:

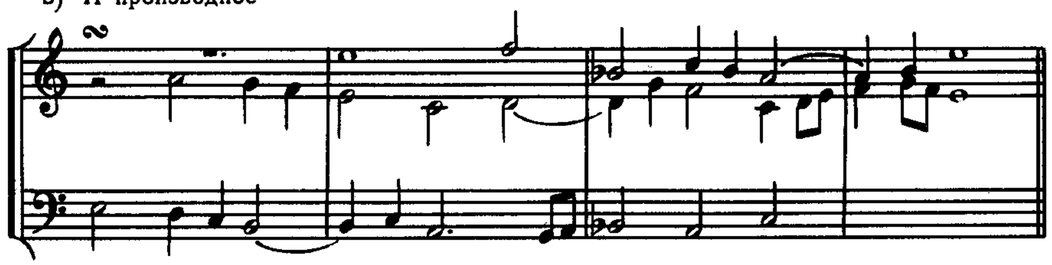
73а) первоначальное



б) I производное



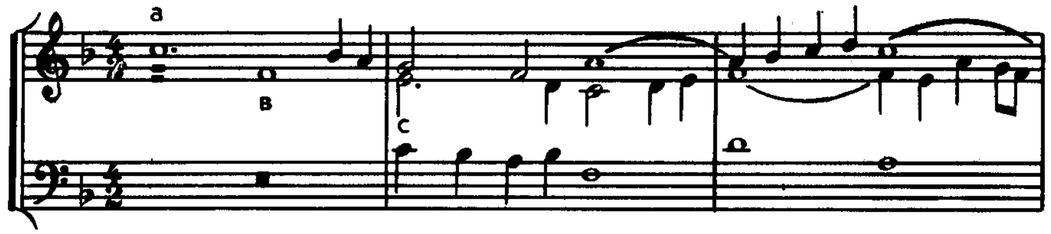
в) II производное

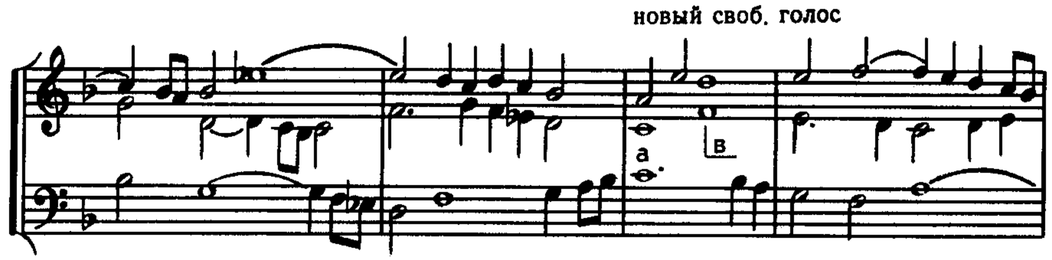


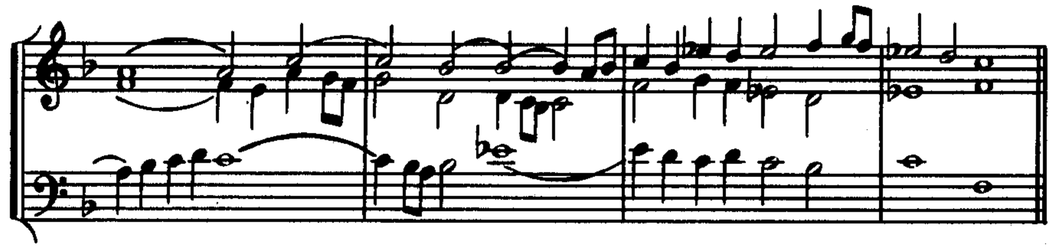
Большое распространение имеют сочинения, в которых две мелодии сочинены в двойном контрапункте, третья же присочинена в простом контрапункте. Сочинение третьей мелодии как контрапункта к паре, рассчитанной на производное соединение, требует соблюдения ряда дополнительных условий, вытекающих из конкретных условий расположения свободного голоса в первоначальном соединении.

В художественной литературе наибольшее распространение имеют трехголосные соединения, в которых контрапункт (третий голос) к паре, написанной в сложном контрапункте, в производном соединении не участвует, а заменяется новым:

74

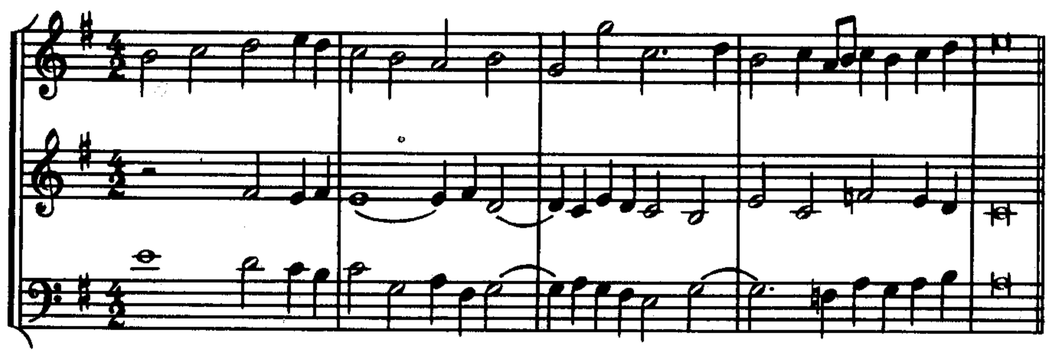






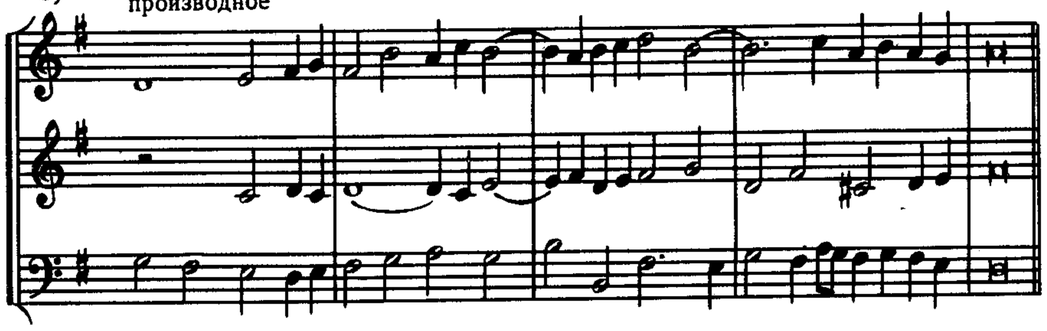
В трехголосии находит применение и о б р а т и м ы й контрапункт. И здесь не во всех парах требуется буквальное соблюдение ограничений обратимого контрапункта: кварта в верхней паре может быть разрешена движением приготовленного звука на секунду вверх, а кварта в нижней может быть разрешена просто, то есть движением приготовленного звука на секунду вниз. В крайней же паре простое задержание кварты исключено. В этой паре кварта и нона подчиняются правилам двухголосного обратимого контрапункта:

75 а)



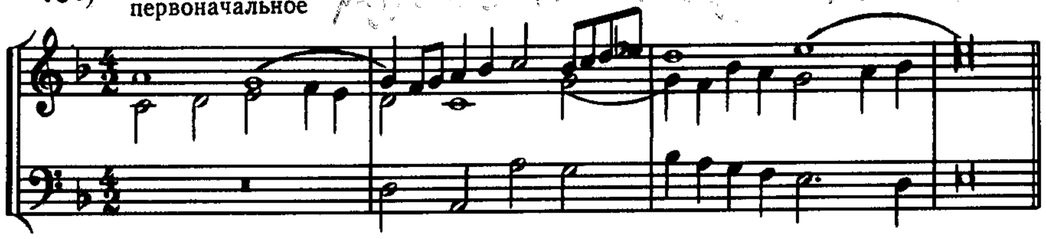
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

б) производное

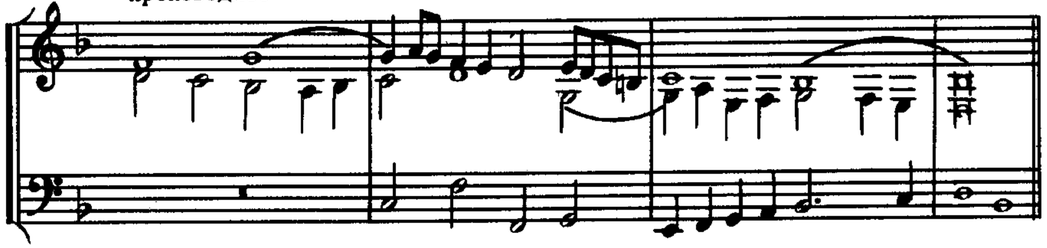


Если ограничения обратимого контрапункта совместить с ограничениями тройного контрапункта октавы, то возможно производное соединение, в котором обращенные мелодии останутся на своих местах;

76 а) первоначальное

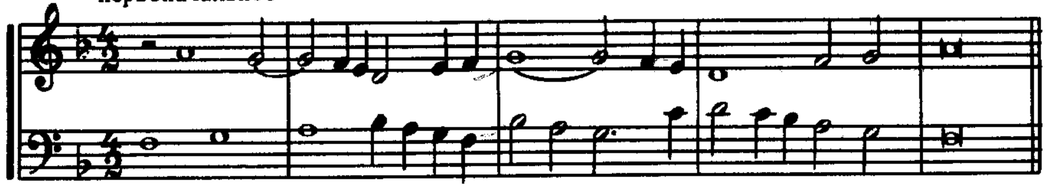


б) производное



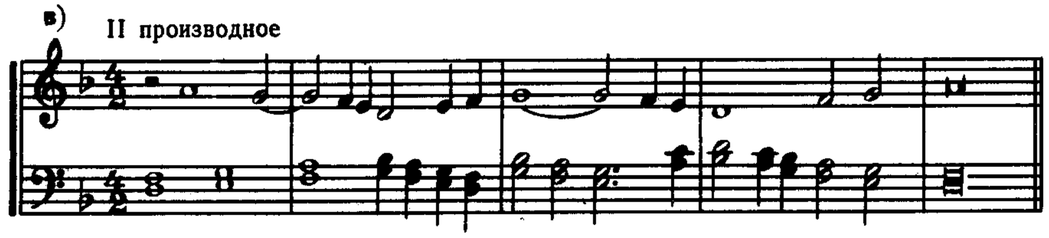
Немалое распространение в художественной практике получил и контрапункт, дающий терцовые удвоения. Техника его сочинения требует соблюдения ограничений показателя —9 и приготовления квинты в верхнем звуке. Первоначальное соединение, сочиненное с учетом этих условий, дает два производных: а) с удвоением верхнего голоса в верхнюю терцию и б) с удвоением нижнего голоса в нижнюю терцию:

77 а) первоначальное



б) I производное

в) II производное



Как видно, одно из производных соединений выступает в качестве первоначального, а второе — как его производное, однако в этих примерах нет смены мест.

Несмотря на то что в четырех- и пятиголосии число пар голосов намного больше, чем в трехголосии (в четырехголосии — 6 пар голосов, а в пятиголосии — 10), качественное отличие здесь значительно меньшее, чем отличие трехголосия от двухголосия.

В четырех- и пятиголосии увеличивается возможность нарастания плотности (от прозрачного двухголосия до четырех- и пятиголосия), количества различных комбинаций пар и групп, противопоставлений одной группы другой, одного голоса — группе других и т. д. Кроме того, возможны сочетания двух различных канонов, канонов со свободными голосами, разнотемные сочетания четырех или пяти голосов в простом или сложном контрапункте, различные виды вариантного имитационного проведения мелодий в увеличении, сжатии, обращении. Чтобы иметь представление, насколько увеличиваются, например, возможности различных перестановок, достаточно заметить, что если тройной контрапункт октавы дает 5 производных соединений (только при участии противоположных перестановок), то четверной контрапункт допускает при тех же условиях уже 23, а пятерной — 119 соединений. Подобными же цифрами характеризуются и возможности различных схем вступлений голосов в имитациях.

Но в области использования гармонической интервалики в четырех- и пятиголосии пары голосов подчиняются тем же правилам, что и в трехголосии. Кварта здесь является диссонансом только в том случае, если в ее образовании участвует н и ж н и й по звучанию голос, а запрет прямого движения к совершенному консонансу относится лишь к паре крайних по звучанию голосов.

Нет и сколько-нибудь значительного различия в аккордике и созвучаях. Консонансы применяются с удвоениями, используются двойные и тройные задержания, трезвучия, секстаккорды с любыми удвоениями, задержания в нескольких голосах с разновременными разрешениями, параллелизмы несовершенных консонансов, секстаккордов, а в верхних голосах и квартсекстаккордов. Для четырех и пятиголосия строгого письма остаются основополагающими и ритмические ограничения, и господство благозвучия, следовательно, подчиненность диссонанса консонансу. Охарактеризованные возможности получения в

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

трехголосии при строгом голосоведении целых цепочек диссонансов в четырех- и пятиголосии еще более расширяются.

Отсутствие возможности существенного усиления контрастности совместно звучащих голосов за пределами трехголосия является, в сочетании с ограниченностью и мелодических средств, весьма существенным моментом при работе над созданием разнотемного многоголосия. Для достижения большей контрастности (полифоничности) требуется особое внимание к различию в ритме сочетающихся голосов. Весьма полезно уже в самом начале пользоваться неодновременным их вступлением. Методика сочинения разнотемного четырех- и пятиголосия не отличается от методики работы над разнотемным трехголосием. Здесь также полезно предпочесть в начале методику одновременного сочинения всех голосов, а впоследствии отрабатывать технику присочинения к одному, двум или трем голосам остальных. Нахождение развитой осмысленности и контрастирующей мелодии-контрапункта к уже данному четырех- или пятиголосию требует уже более развитой техники, которую, однако, следует отрабатывать.

Задания

1. Проанализировать:

а) № 153—160 из Хрестоматии «Полифонический анализ»;

б) Жоскен Депре. Мотет «Tribulatio of Augustia» из сб.: Жоскен Депре. Хоровая музыка. Составитель Н. Кузнецова. Л. — М., 1979.

II. Сочинить:

а) пьесу в сложном контрапункте — в двух-, трехголосии, на с. f., краткое ostinato или же в свободном развертывании;

б) примеры в тройном контрапункте октавы и выписать все производные соединения;

в) примеры в обратимом и вертикально-обратимом контрапункте.

ТЕОРИЯ ИМИТАЦИИ

ИМИТАЦИЯ В ДВУХГОЛОСИИ

Имитацией (*лат.* imitatio — подражание) называется точное или неточное повторение в каком-либо голосе мелодии, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом голосе. Голос, первый излагающий мелодию, называется начальным, или пропостой (*итал.* proposta — предложение), повторяющий ее — имитирующим, или риспостой (*итал.* risposta — ответ, возражение).

Если после вступления риспосты в пропосте продолжается мелодически развитое движение, образующее контрапункт к риспосте — так называемое противосложение, то возникает полифоническая ткань. Если же пропоста замолкает в момент вступления риспосты или становится мелодически неразвитой, то ткань оказывается гомофонной.

Являясь весьма активным формообразующим средством, имитация играла в эпоху вокальной полифонии особенно существенную роль в достижении и сохранении музыкального единства целого, так как ладотональная организация (гармония в широком смысле слова) еще не была в состоянии скреплять части крупных форм, хотя развитие музыкального мышления очень определенно направлялось в сторону все большей дифференциации ладовых функций.

В XV и XVI веках ладовая централизация достигла невысокой степени. Нередко произведения начинались и заканчивались в разных

ладотональностях, а достижение музыкального единства более развернутых произведений опиралось на многократно повторяемый в одном голосе с. f., на фоне которого развивались мелодии в других голосах. Формы, основанные на с. f., в свою очередь стали почвой для развития имитаций.

Имитации делятся на простые и канонические. В простых имитациях имитирование прекращается после изложения риспостой того раздела пропосты, который звучал одноголосно. В канонических имитациях имитирование продолжается и дальше.

Приводим схему двух типов имитаций:

Простая имитация

пропоста	А	контрапункт	далее свободное двухголосное развертывание или двухголосная каденция
риспоста		$А^1$	

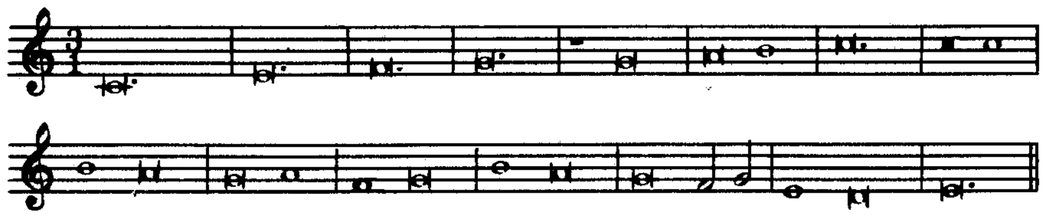
Каноническая имитация

пропоста	А	Б	В	Г	Д	Е	Ж	З . . .		
риспоста		$А^1$	$Б^1$	$В^1$	$Г^1$	$Д^1$	$Е^1$	$Ж^1$	$З^1$	. . .

В эпоху нидерландских школ (от Беншуа, Дюфаи к Окегему, Обрехту, Жоскену и Вилларту), наряду с сохранением форм, связанных с различным использованием с. f., наблюдалось постепенное усиление значения и роли канонических имитаций. Техника канонических имитаций получила очень большое и, казалось, исчерпывающее развитие. В увлечениях сложными конструкциями, каноническими ухищрениями, порой чрезмерным количеством голосов проявились в известной степени формалистические тенденции. Некоторое преобладание канонических имитаций в начальных построениях связано в немалой степени со слабой индивидуализированностью тематизма. В эту эпоху сколько-нибудь длительное одноголосие было большой редкостью:

78

Г. Дюфаи



Слабо выраженная индивидуализация мелодического материала, по-видимому, компенсировалась затейливостью канонических образований. В то же время стреттное изложение начальных мелодических образований тормозило процесс индивидуализации тематизма.

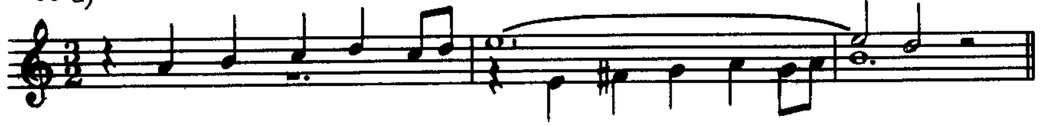
Усиление роли простой имитации, приобретение ею постепенно главенствующего значения в инструментальной и вокальной музыке XVII—XVIII веков связано с индивидуализацией полифонического тематизма. Этому процессу способствовало: в вокальной музыке — усиление внимания к тексту и использование в качестве с. f. мелодий светских песен вместо хоральных; в инструментальной музыке — воздействие жанровых элементов.

Возникновение и осознание принципа имитации и связанных с ним канонических форм, как указывалось (с. 29), привело к появлению в разновидностях органума повторности ритмических, а затем и мелодических фигур, а в двух- и многоголосных ронделях и органумах — так называемого «обмена голосов» (см. прим. 20 б).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

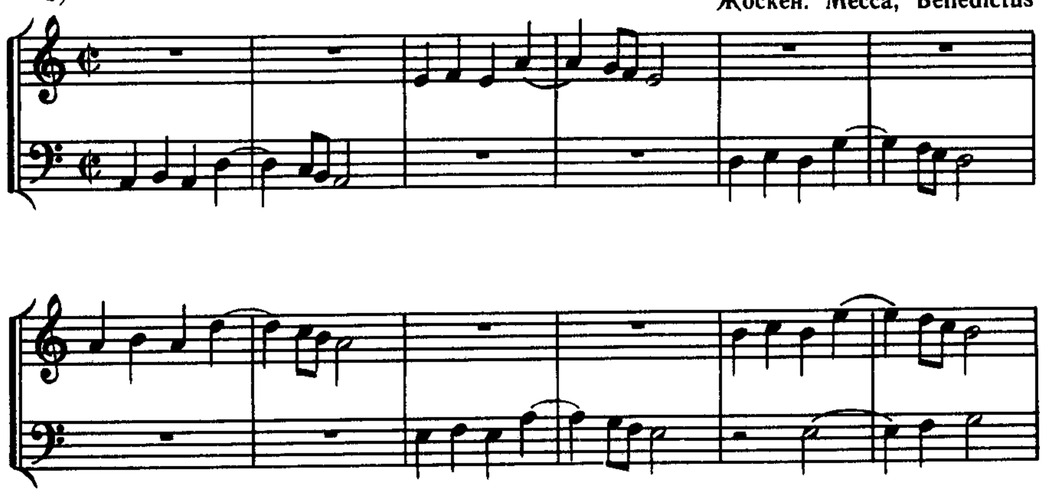
Имитация как принцип развития не обязательно ведет к полифоническому складу. Если, например, проведению темы в риспосте противостоят паузы или ему контрапунктирует выдержанный тон, то о полифонии речи быть не может, хотя имитация налицо:

79 а)



б)

Жоскен. Месса, Benedictus



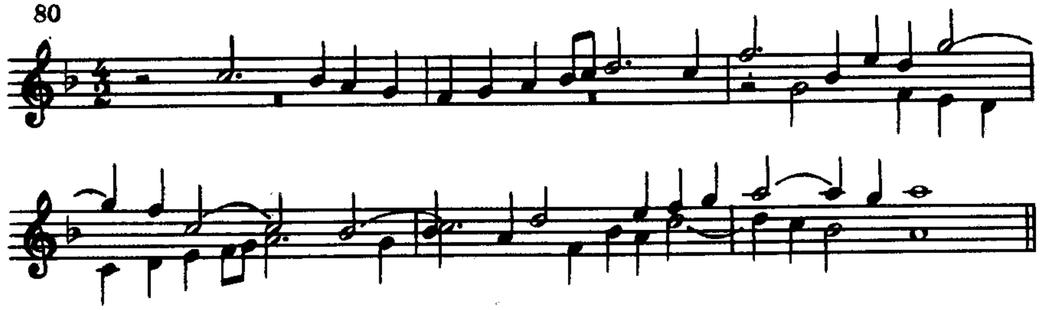
Имитация сохранила свое значение и в гомофонных формах. Переход к новому стилю — очень постепенный и отчетливо прослеживаемый в развитии жанров светской музыки — был процессом сложным и многогранным. В этом процессе большую роль также играла индивидуализация тематизма, начало которой уже заметно в недрах вокальной полифонии строгого стиля.

Во всякой имитации мы различаем временные (горизонтальные) и высотные (вертикальные) соотношения пропосты и риспосты. Временные соотношения проявляются в так называемом расстоянии между вступлениями пропосты и риспосты, которое измеряется обычно тактами. Высотные же соотношения, измеряемые интервалами, обозначают, насколько выше или ниже пропосты вступает риспоста. Всякая имитация должна, таким образом, иметь полную характеристику — например: «данная имитация осуществляется в нижнюю сексту на расстоянии двух тактов». Расстояния вступлений риспосты избирались как в строгом письме, так и в свободном — вплоть до венских классиков включительно — обычно таким образом, чтобы риспоста сохраняла начальное отношение к тактовой черте. Лишь значительно позже (например, в творчестве Брамса) встречаются расстояния вступлений риспосты, которые в простых имитациях смещают тему относительно тактовой черты кардинально, так что звуки с тяжелой доли смещаются на легкую, и наоборот.

По степени точности воспроизведения риспостой мелодии пропосты имитации делятся на следующие:

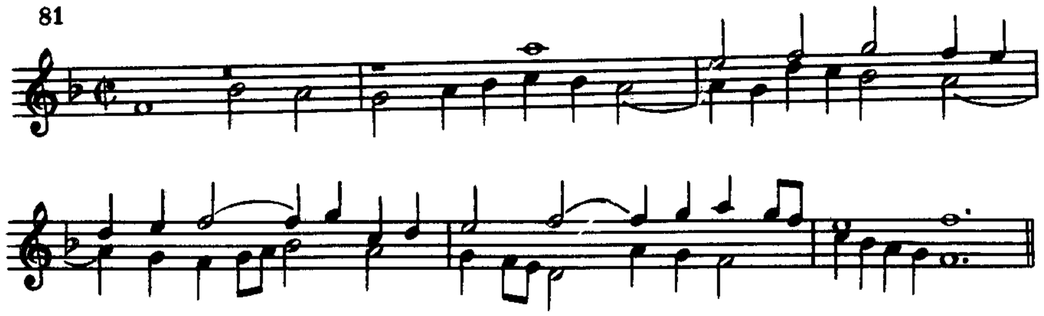
а) имитации в прямом движении (риспоста воспроизводит мелодию пропосты на начальной или иной высоте точно):

80



б) имитации в обращении:

81



в) имитации в увеличении:

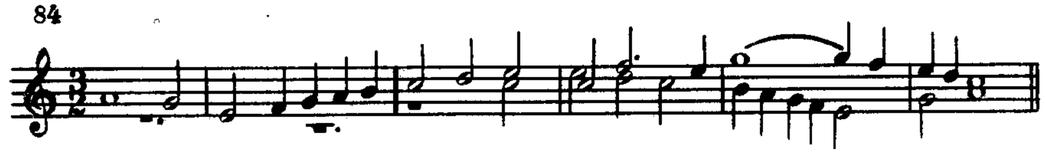
82

г) имитация в уменьшении и обращении:

83

д) имитации в возвратном (ракоходном) движении:

84



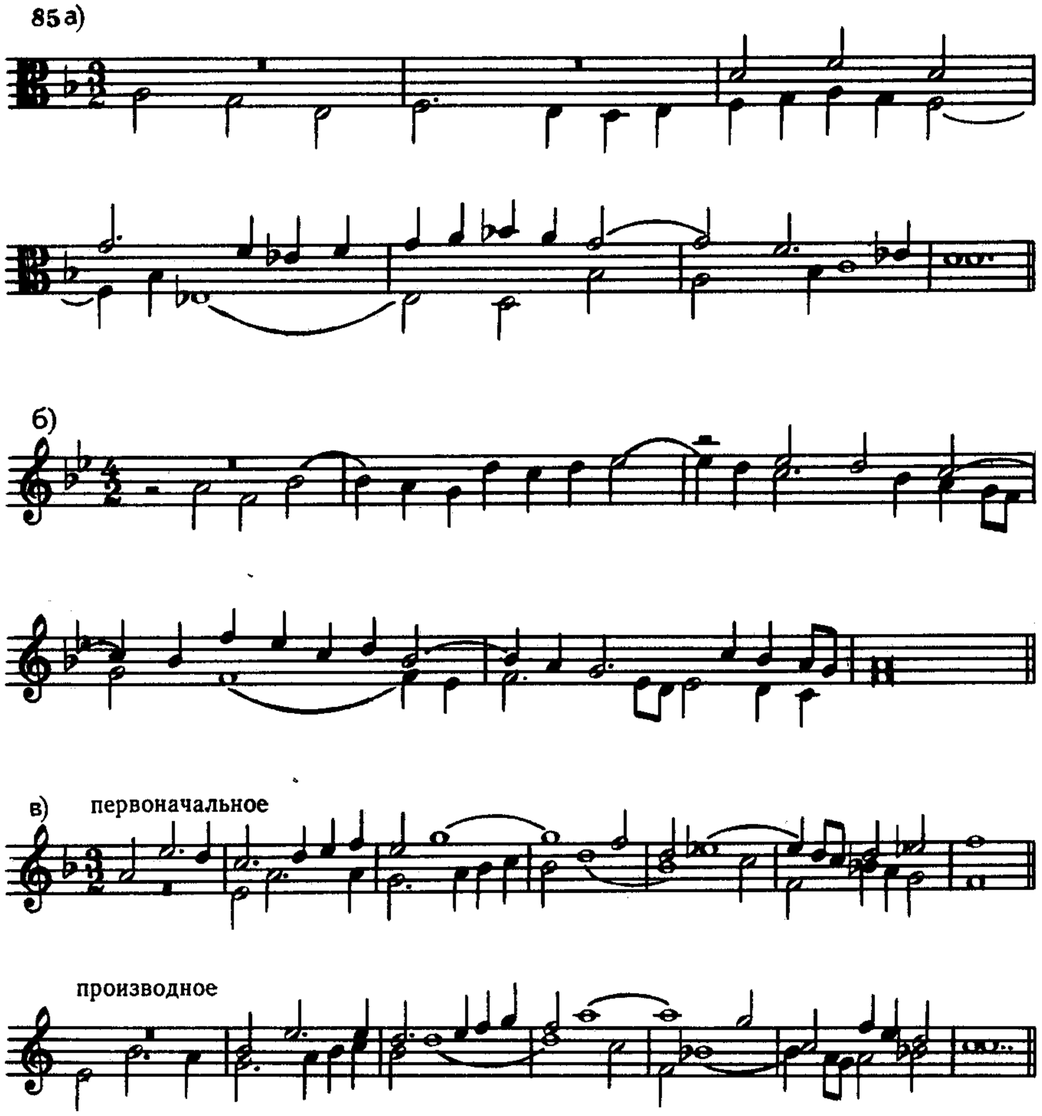
Выбор вида имитации зависит от выполняемой ею роли в творческом замысле. На практике же употребляются чаще всего те из воспроизведений мелодии пропосты в риспосте, которые яснее и полнее воспринимаются слухом. Новизну в этих случаях вносит иной тембр, высота, регистр, контрапункт. Имитация в возвратном движении, так называемая ракоходная, применяется редко. Иногда встречаются имитации, объединяющие, например, увеличение с обращением или другими признаками в одновременности.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

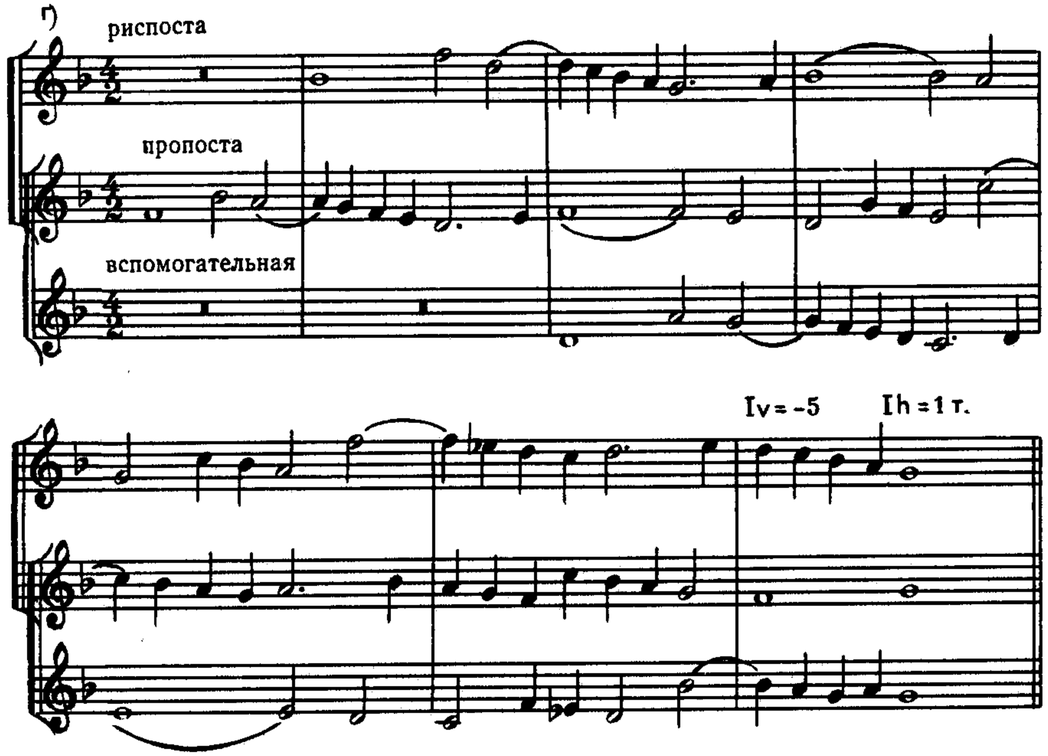
Мастерам строгого письма было уже вполне ясно, что для имитации имеет немаловажное значение интервал вступления риспосты. В рекомендациях теоретиков и композиторов-практиков XVI века отдается предпочтение кварто-квинтовым интервалам вступления, хотя именно в строгом письме (диатонике) принципиально возможны имитации в любые диатонические интервалы, несмотря на то, что при перемещении мелодии в риспосту на различные интервалы их музыкальный облик несколько видоизменяется. В рекомендациях, предпочитающих кварто-квинтовые соотношения, уже усматриваются пути к постепенной ладофункциональной дифференциации.

Разновидности варьирования мелодии в риспосте могут быть отнесены или к строгой, или к свободной форме. К свободным формам относятся все те, в которых применены интервальные или ритмические неточности. Интенсивность таких изменений (интервальных или ритмических), как правило, сохраняет узнаваемость мелодии. В частности, встречаются имитации, где в риспосте сохранен лишь ритм пропосты (прим. 85б), что представляет собой использование принципа изоритмии в новых условиях:

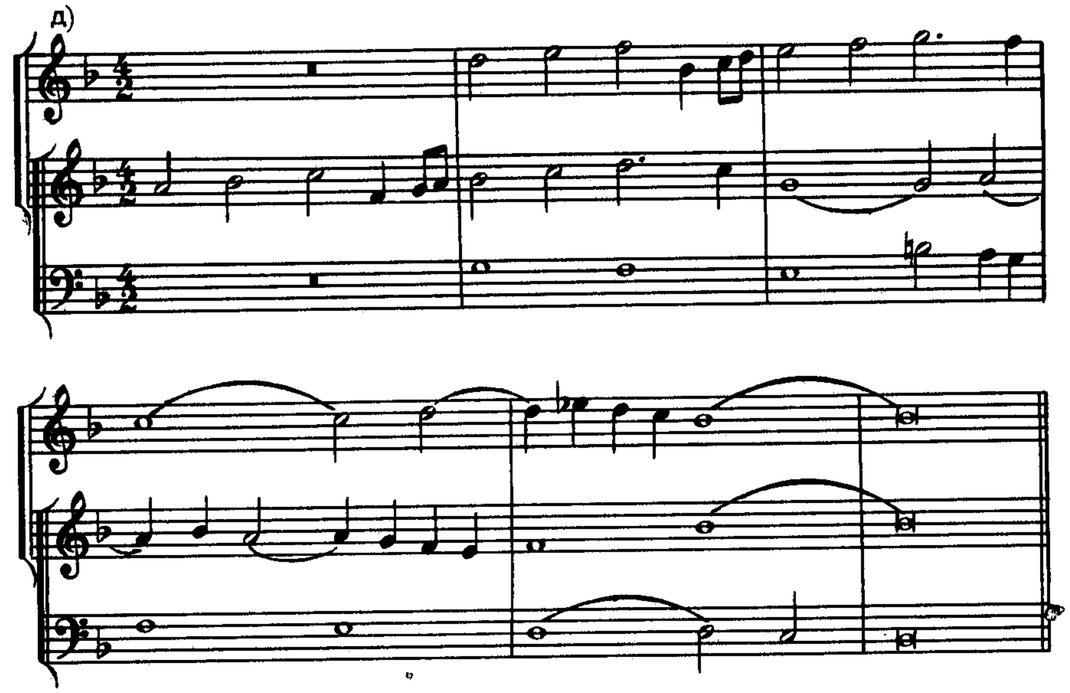
85 а)



г)



д)



Кроме того, любой из видов простых или канонических имитаций может быть сочинен с соблюдением ограничений того или иного показателя подвижного контрапункта, что создает возможность использования первоначального построения в производном соединении.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

При сочинении имитаций необходимо:

1) определить, какой из голосов (верхний или нижний) выполнит роль пропосты и в какой интервал вступит риспоста;

2) сочинить одноголосие пропосты, протяженность которого определит расстояние вступления риспосты;

3) одноголосие пропосты, составляющее ее первый отдел, переписывается на избранный интервал в риспосту, а в пропосте сочиняется второй отдел в качестве контрапункта к риспосте;

4) если сочиняется простая имитация, то продолжением проведений первого отдела в пропосте и риспосте может быть двухголосная каденция или двухголосие, протяженность, замкнутость или незамкнутость которого зависит от того, какое место занимает данный раздел в конкретном творческом замысле. Если же сочиняется каноническая имитация, то второй отдел пропосты переписывается также в риспосту, в пропосте сочиняется третий отдел, контрапунктирующий второму отделу риспосты, и так далее.

Каноническая имитация, завершающаяся каденцией, называется конечным каноном *. В практических работах не следует ограничиваться сочинением лишь кратких простых или канонических имитаций (канонов). Такого рода упражнения могут иметь место лишь как начальные шаги в усвоении приема. Значительно целесообразнее и творчески интереснее применение разновидностей простых и канонических имитаций в более протяженных и развернутых пьесах, сочинение которых рекомендуется осуществлять после предварительного продумывания общего композиционного плана, в соответствии с творческим замыслом. Другими словами, в практических работах в рамках изучаемого стиля нужно добиваться художественных результатов.

В планировании развернутых пьес для достижения четкости структуры, рельефности вступления новых голосов (например, риспост) следует пользоваться паузированием того голоса, которому будет поручено следующее проведение темы. При этом выключение голоса лучше осуществлять на сильной доле, а последний звук выключаемого голоса желательно продлевать дольше — так, чтобы он составлял консонанс с другими голосами. В таких практических работах могут быть использованы поочередно различные виды имитаций (см. прим. 80 из Хрестоматии «Полифонический анализ»).

Задания

I. Сочинить:

а) разновидности простых и канонических имитаций (прямых, в обращении, в увеличении);

б) пьесу с использованием разновидностей имитаций.

II. Проанализировать № 72—96 из Хрестоматии «Полифонический анализ».

СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ИМИТАЦИОННОМ ДВУХГОЛОСИИ

Особую сферу представляет применение сложного контрапункта для сочинения бесконечных канонов и канонических секвенций, часто используемых в художественной практике.

Если начальный и имитирующий голоса канонической имитации через некоторое время возвращаются к своему началу на той же или

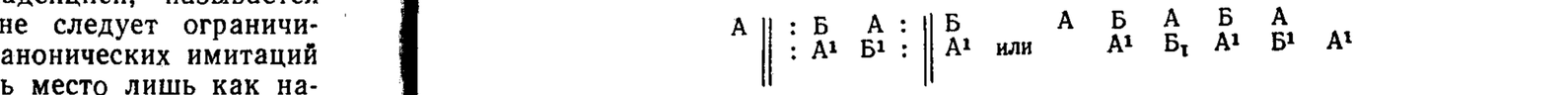
* В отличие от канонических имитаций, построенных таким образом, что пропоста, а за ней и риспоста возвращаются к началу и создают форму бесконечного канона.

другой высоте, то такая имитация называется бесконечной, поскольку может быть повторена любое число раз.

Если имитация возвращается к своему началу на той же высоте, то возникает бесконечный канон. Если же имитация возвращается к своему началу на другой высоте, образуется каноническая секвенция.

Как бесконечные каноны, так и канонические секвенции образуют два разряда, которые различаются по расстояниям вступлений риспосты и возврата пропосты. Каноны и канонические секвенции, в которых расстояния во времени между вступлением начального и имитирующего голоса и возвращением начального к своему началу равны, относятся к первому разряду. Если же эти расстояния в каноне или канонической секвенции неравны, то канон или каноническая секвенция относятся ко второму разряду.

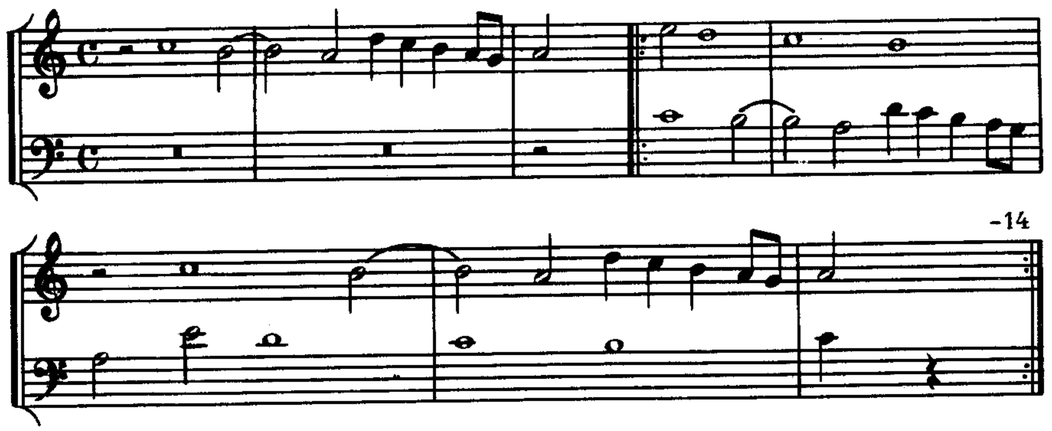
В двухголосных бесконечных канонах первого разряда содержится только два отдела:



Буквенная схема таких имитаций показывает наглядно, что в них имеют место вертикальные противоположные перестановки, показатель которых всегда равен удвоенному интервалу вступления имитирующего голоса, то есть формула Iv=m+n превратится в Iv=2 m.

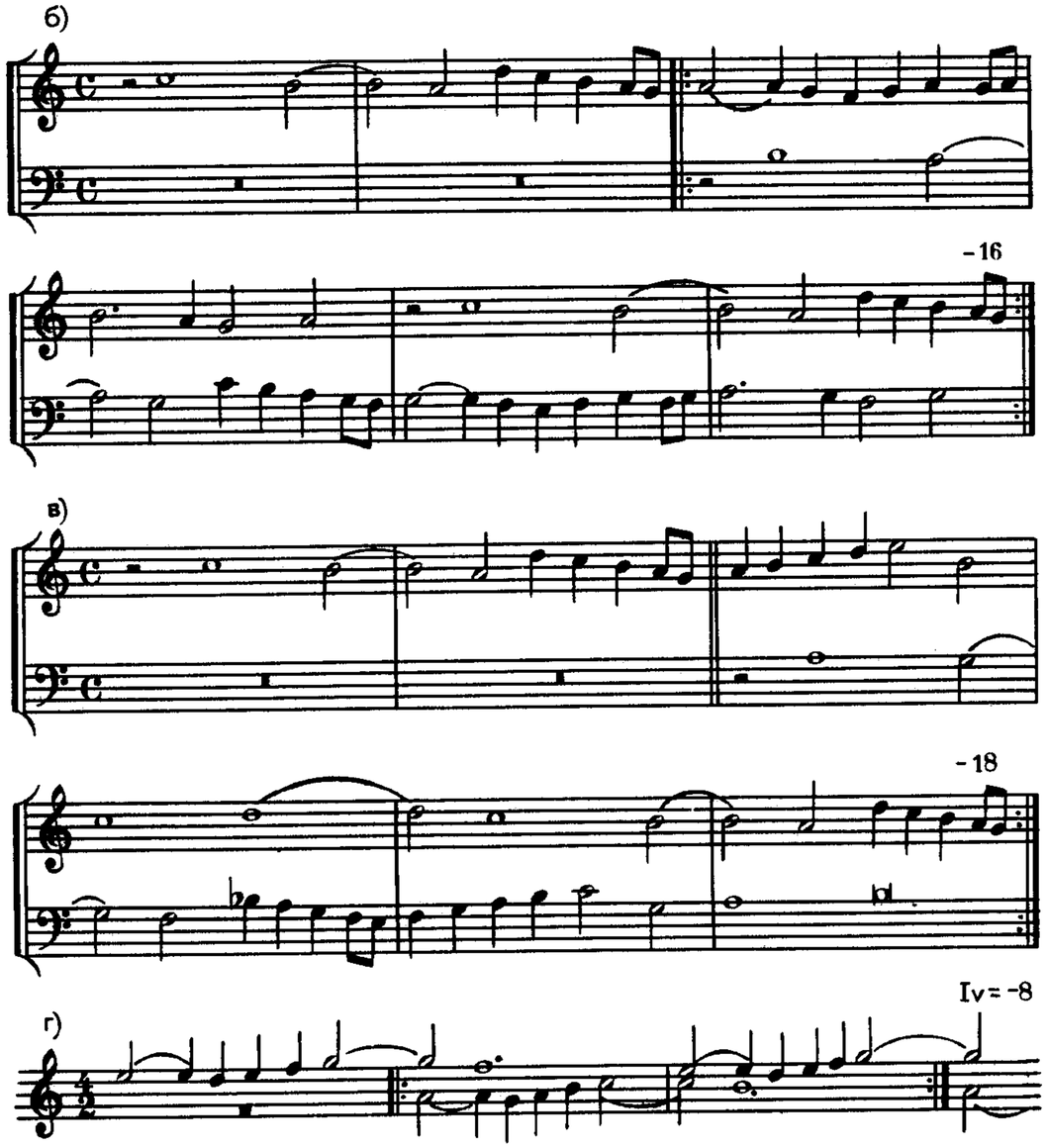
Данная формула подсказывает и порядок сочинения бесконечных канонов первого разряда: избирается показатель вертикальной перестановки (например, Iv—14); подставляется это число в формулу, и таким образом определяется интервал вступления: m=7. Если в эту формулу подставить нечетное выражение показателя вертикальной перестановки (Iv), например 7 или 21, то эти выражения (они не делятся на два) здесь неприемлемы. Если показателем перестановки избран, например, децимный или дуодецимный, то в формулу для определения интервала вступления следует вставлять также их четные выражения (16 или 18). Интервалами вступления имитирующего голоса для канонов этих показателей окажутся октава, нона и децима *:

86а)



* Бесконечные каноны первого разряда могут быть сочинены и на другие показатели вертикальной перестройки, и, следовательно, с другими интервалами вступления, несмотря на то что другие показатели характеризуются многими дополнительными ограничениями (см. прим. 86 г, где Iv—8).

Файл єкачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

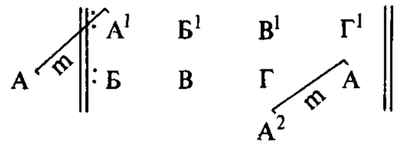


Избрав индекс и определив интервал вступления имитирующего голоса, сочиняем для начального голоса первый отдел канона, определив тем самым и расстояние вступления. В приведенных примерах оно равно всюду двум тактам. Если в канонах первого разряда в двухголосии всегда два отдела, то в трехголосных канонах первого разряда всегда три, а в четырехголосных — всегда четыре отдела.

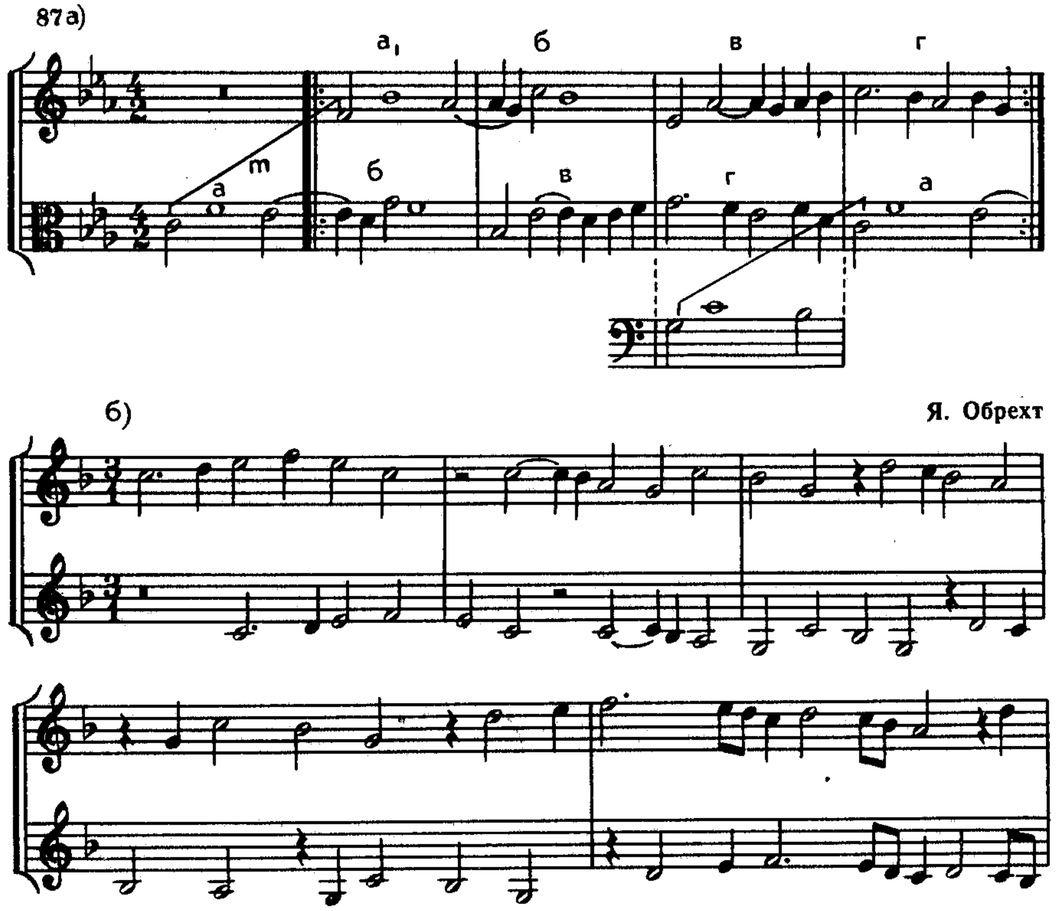
Ограниченность числа отделов и повторность их в разных голосах, напоминающая круговое движение или вращение на месте, по-видимому, являются причиной специфического применения таких канонов в художественной музыкальной практике. Либо они противопоставляются неканоническому, то есть более интенсивному развитию в других голосах, либо ограниченным числом возвратов они отмечают начальную «раскачку» движения, или появляются в кульминации развития, фиксируя внимание на достигнутом. Очень часто эта форма встречается в шуточных бытовых канонах (именно такой, но существенно переосмысленный канон использован Г. Малером в его Первой симфонии).

Значительно динамичнее бесконечные каноны второго разряда, в которых обычно обнаруживается много разделов, что приводит к неравенству расстояний вступления голосов. Такие каноны отличаются от конечных канонов нередко лишь тем, что вместо заключительной каденции в них происходит возврат к началу.

Бесконечные каноны второго разряда сочиняются при помощи вспомогательной строчки, то есть в горизонтально-подвижном контрапункте. Однако третья строка здесь нужна лишь на протяжении одного отдела. Рассмотрим такой канон по схеме:



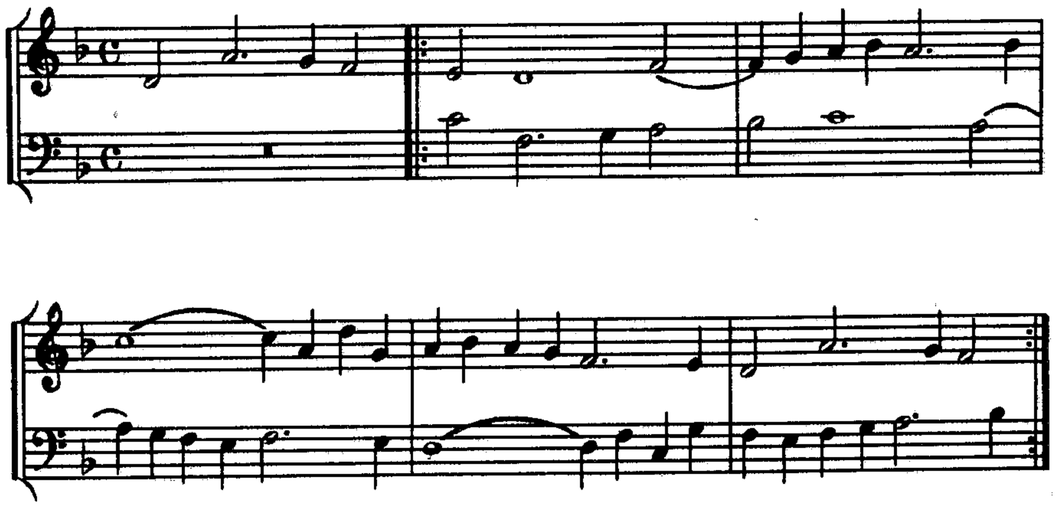
Как показывает схема, отдел Г должен не только контрапунктировать отделу $В^1$, но и, будучи перемещенным в имитирующий голос на интервал m вверх, дать правильное сочетание с возвращающимся в пропосте отделом А. Для того чтобы отдел Г сответствовал таким требованиям, на вспомогательную строчку заносится смещенный на интервал m вниз отдел А, обозначенный на схеме $А^2$. При сочинении отдела Г нужно следить за тем, чтобы он одновременно контрапунктировал $В^1$ и $А^2$. В таком виде обеспечивается контрапунктирование $Г^1$ возвращающемуся в начальном голосе отделу А. Если в каноне начальный голос является верхним, то вспомогательная строка помещается выше его:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В художественной литературе в бесконечных канонах как первого, так и второго разрядов встречается объединение ограничений вертикально- или горизонтально-подвижного контрапункта с ограничениями обратимого контрапункта, то есть бесконечные каноны в обращении:

88



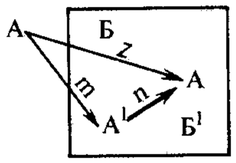
Порядок их сочинения аналогичен описанным.

В канонах первого разряда выбор интервала вступления имитирующего голоса связан с показателем вертикальной перестановки и поэтому несвободен. В канонах же второго разряда выбор интервала вступления и контрапунктирование не ограничены показателем, что является нередко причиной того, что при сочинении отдается предпочтение канону именно второго разряда.

Канонические секвенции являются разновидностями бесконечных канонов и, как было сказано, также делятся на два разряда, признаки которых совпадают с признаками разрядов бесконечных канонов. Принципиально совпадают и методы их сочинения. Так, канонические секвенции первого разряда пишутся в вертикально-подвижном контрапункте.

Схематически такая секвенция может быть изображена следующим образом:

а)



Б

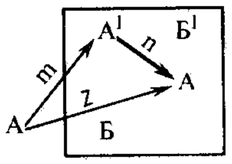
А Б

А¹ Б¹

А¹ Б¹

б)

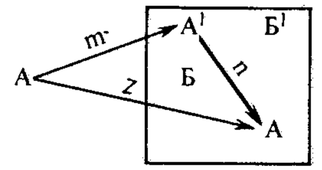
А¹ Б¹



А

Б

в)



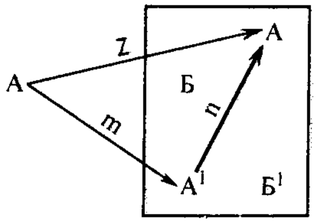
А¹ Б¹

Б А¹ Б¹

А Б

г)

А Б



Б

А¹ Б¹

А¹ Б¹

В таких секвенциях тоже только два отдела (А и Б), возврат же отдела А совершается каждый раз на другой высоте, что создает смещение, то есть шаг секвенции, который определяется интервалом и обозначается буквой z.

Если в бесконечном каноне возврат отдела А происходил на первоначальной высоте, то в канонической секвенции этот возврат происходит на другой высоте, то есть на интервал z ниже или выше. Формула бесконечного канона поэтому или преображается следующим образом: $Iv = 2m \pm z$, или принимает исходную форму $Iv = m + n$. В бесконечном каноне $n = m$, что привело к замене n на m. В секвенции же n и m неравны, причем n либо больше m, либо меньше его на величину z, то есть на интервал шага секвенции.

По приведенным схемам легко определяется выбор знака при z. Если интервал вступления и шаг секвенции одинакового направления, то есть оба вниз или оба вверх, то z берется со знаком минус, если же они различного направления, то z берется со знаком плюс:

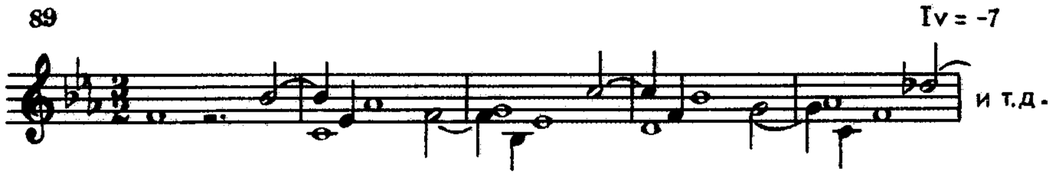
$Iv = 2m_{\searrow} - z_{\searrow}$ (схема а), $Iv = 2m^{\nearrow} - z^{\nearrow}$ (схема б),

$Iv = 2m^{\nearrow} + z_{\searrow}$ (схема в), $Iv = 2m_{\searrow} + z^{\nearrow}$ (схема г).

Показатель перестановки и шаг секвенции обычно определяются при написании секвенции, поэтому чаще всего формула используется для нахождения интервала вступления имитирующего голоса (m). Однако при определении интервала по формуле нужно учитывать одну деталь: если заданная величина шага секвенции (z) является четным числом, например 2 или 4, то в формулу подставляется четный же показатель (например, 14, 16 или 18), и наоборот — при выражении шага секвенции нечетным числом показатель подвижного контрапункта берется тоже в нечетном варианте.

Например, при восходящем $z^{\nearrow} = 1$ и нисходящем $m_{\searrow} = ?$ формула получит общий вид $Iv = 2m + 1$; отсюда при октавном показателе в нечетном варианте будет $7 = 2m + 1$, $2m = 7 - 1$ и $m = 3$:

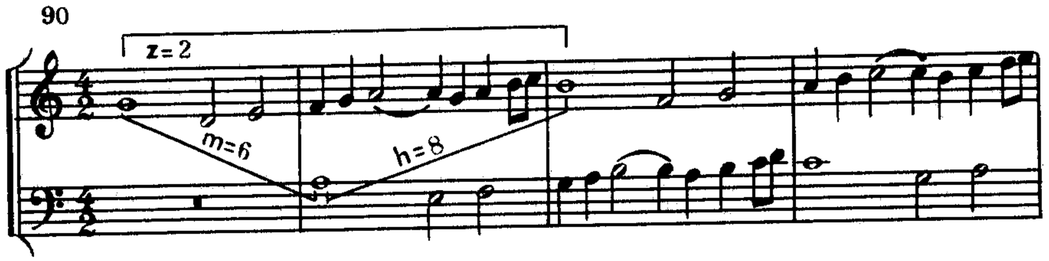
89



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Если при нисходящем интервале вступления, восходящем шаге и октавном индексе z=2, то в формулу следует подставить четное выражение показателя, то есть 14, что дает 14=2m+2; m=6:

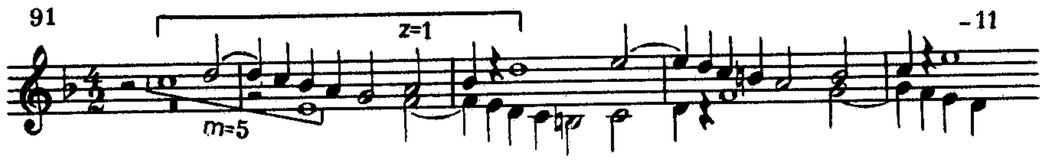
90



По этой формуле определяется и любой из других компонентов, если два остальных известны. Например, по шагу $z_{\searrow}=3$ и интервалу $m_{\searrow}=4$ находим показатель Iv=2m—z=8—3=5; при показателе 11 и $m_{\searrow}=4$ находим $z^{\nearrow}=3$ (11=2m+z; z=11—8=3).

При сочинении канонических секвенций первого разряда рекомендуется поступать в следующем порядке: а) определить по формуле $m_{\searrow}$ (например, при показателе —11 и $z^{\nearrow}=1$ (m=5); б) установить расстояние вступлений (то есть длину отделов) — например, 1 такт; в) составить схему; г) расставить тактовые черты; д) определить лад и поставить ключевые знаки; е) сочинить мелодию первого отдела; ж) переписать эту мелодию в имитирующий голос (на сексту вниз) и в начальный голос на секунду выше первого ее положения; 3) сочинить контрапункт при соблюдении ограничений избранного показателя и перенести его затем согласно схеме в имитирующий и начальный голоса:

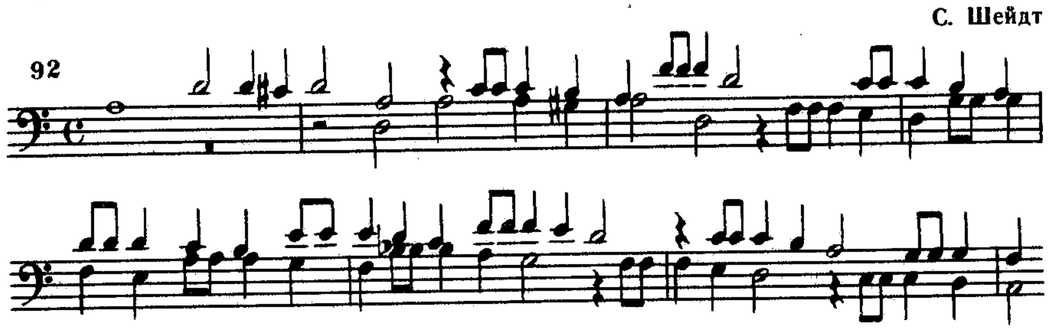
91



В художественной практике канонические секвенции первого разряда находят весьма широкое применение и помещаются, как правило, в развивающие разделы формы, где нередко в ходе развития меняются и расстояния вступлений, и показатели:

С. Шейдт

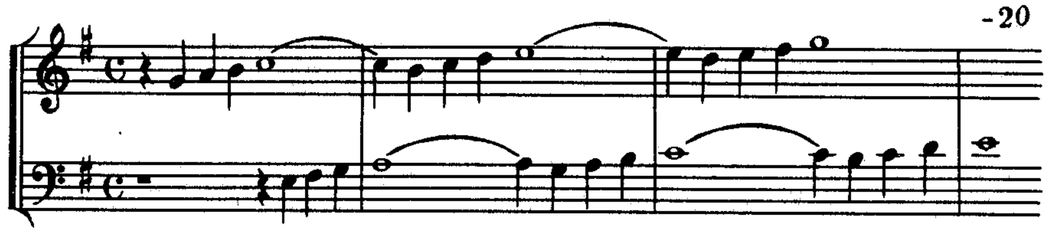
92



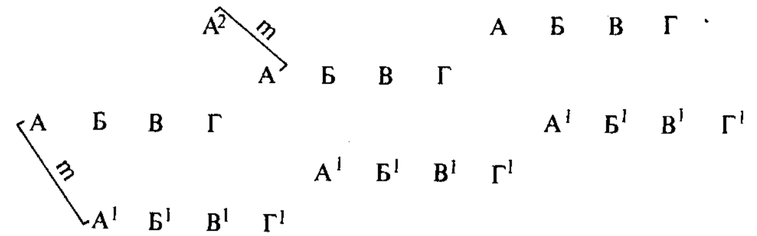
После простой имитации в третьем такте вступает каноническая секвенция первого разряда с четвертитактовым расстоянием вступлений при октавном показателе. После четырех проведений в восходящем направлении изменяется мотив, секвенция переходит во второй разряд, и затем расстояние вступления сокращается до двух восьмых.

Нередки случаи появления в художественных произведениях канонических секвенций с необычными, казалось бы весьма неудобными показателями. Они несложны, если в них, как и в данном примере, господствует косвенное движение:

93



Канонические секвенции второго разряда складываются из трех или более отделов. Поэтому у них в двухголосии нет производных соединений в вертикально-подвижном контрапункте. Они, как и бесконечные каноны второго разряда, пишутся при помощи вспомогательной строчки. Рассмотрим схему такой секвенции:



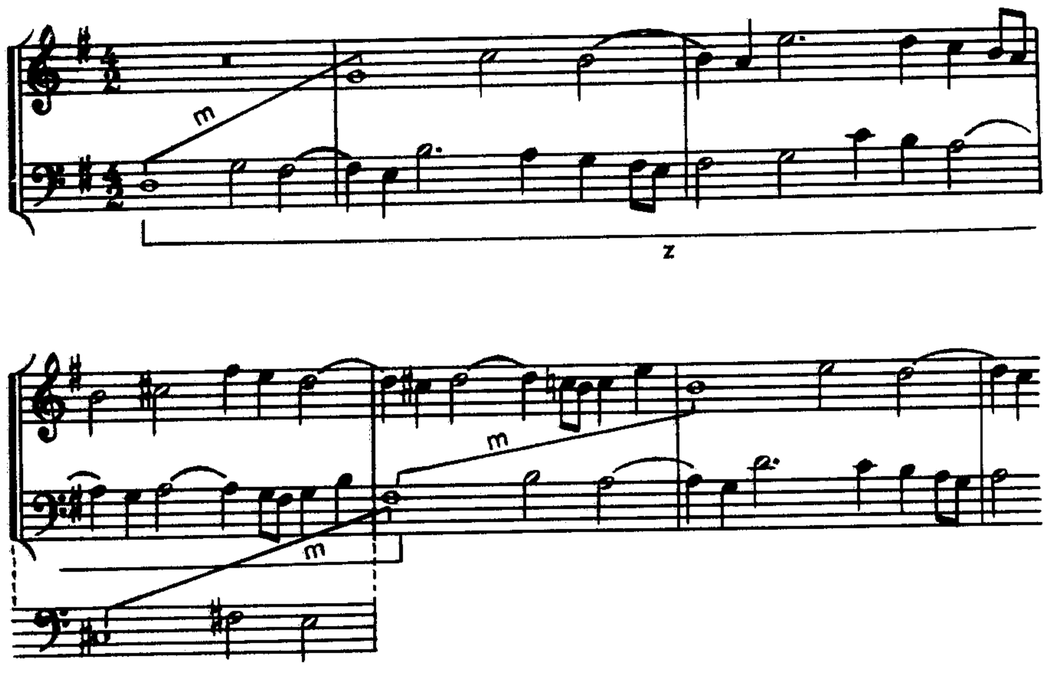
После ряда отделов в пропосте возвращается отдел А, но на другой высоте, при этом он должен контрапунктировать отделу Г в имитирующем голосе. Для достижения правильного сочетания А и Г необходимо предусмотреть «встречу» этих отделов уже во время сочинения Г в пропосте. Для этого достаточно переписать отдел А на вспомогательную строчку, переместив его на один отдел влево и на интервал m в его противоположном направлении. Сочиняя отдел Г, нужно проследить, чтобы он одновременно контрапунктировал B^1 и отделу A^2 на вспомогательной строке. Размещение вспомогательной строчки определяется по направлению интервала вступления риспосты: когда m восходящий, то вспомогательная строка помещается снизу, а если m нисходящий, то вспомогательная строка располагается сверху.

Сочинение канонических секвенций второго разряда следует начать с написания схемы, учитывающей величину и направление шага секвенции ($z_{\nearrow}$), направление и величину интервала вступления, длину отделов и их количество. Затем нужно расставить тактовые черты, сочинить первый отдел в пропосте и переписать его в риспосту, во вспомогательную строку и снова в пропосту на новом уровне (см. прим. 94 а, б на с. 102).

Канонические секвенции и бесконечные каноны могут писаться в обратимом контрапункте, в увеличении. Техника написания таких имитаций ничем не отличается от использования аналогичных приемов в разнотемном двухголосии. Однако последовательность в применении обратимого контрапункта к канонической секвенции требует в момент возврата начала в риспосте перемещения этого начала в исходное положение по отношению к пропосте (см. прим. 95 на с. 102).

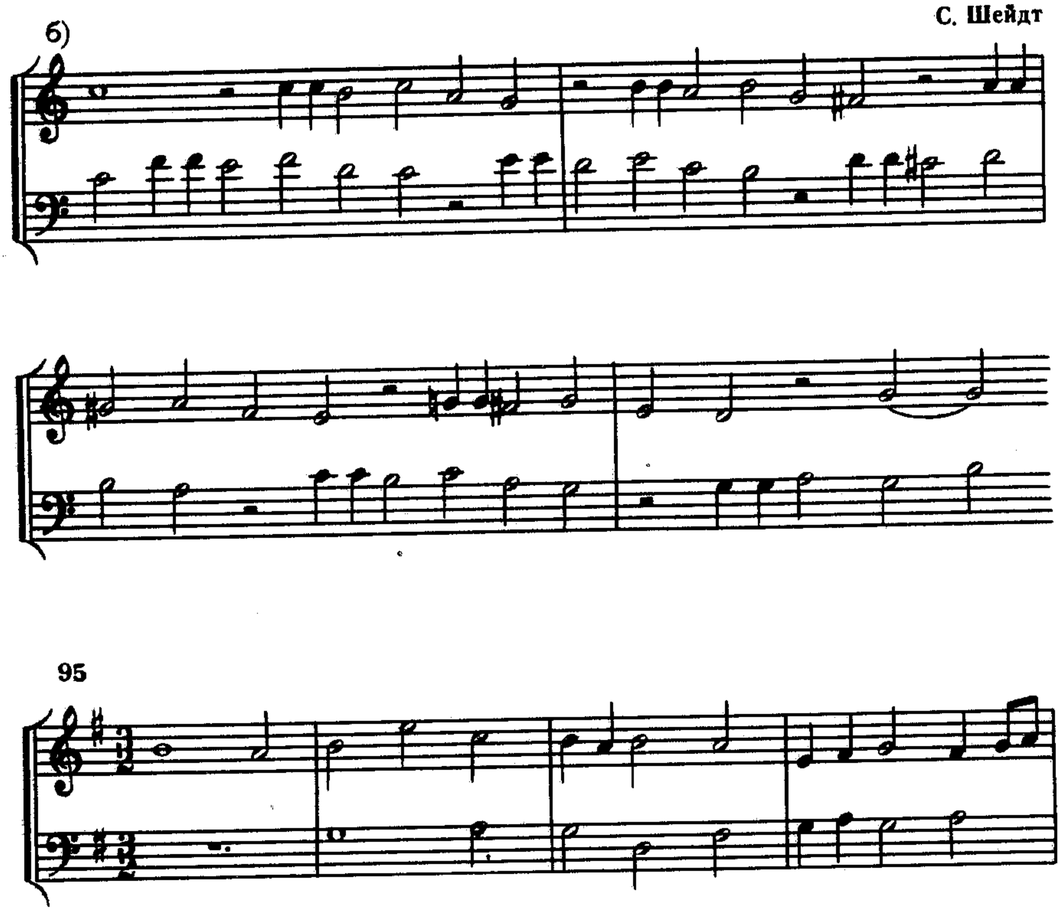
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

94 а)

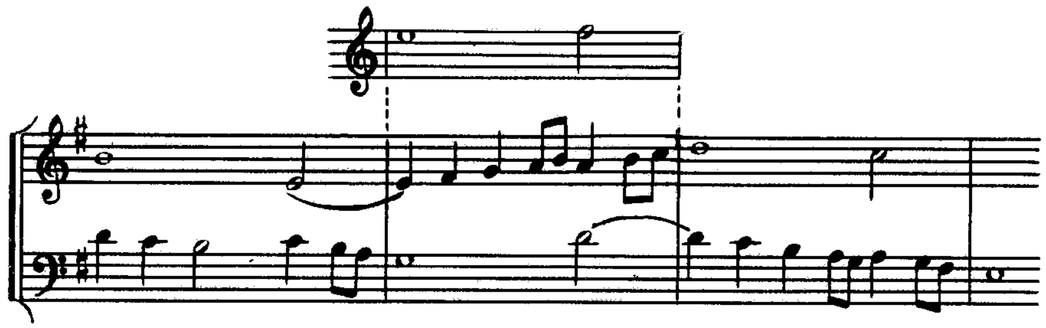


С. Шейдт

б)



95



Задания

I. Проанализировать № 97—145 из Хрестоматии «Полифонический анализ».

II. Сочинить:

а) бесконечные каноны и канонические секвенции первого и второго разрядов с различными восходящими и нисходящими шагами, каноны и секвенции в обращении;

б) пьесы с использованием разновидностей канонов и канонических секвенций.

Методические указания

Сочиняя двухголосные пьесы в строгом стиле, не следует только копировать образцы мастеров вокальной полифонии. Средства этого стиля столь богаты и разнообразны, что позволят каждому достичь индивидуального результативного творческого усвоения его принципов, как и индивидуального их использования соответственно замыслу.

Именно в практических работах должна выявиться прочность и глубина усвоения принципов живого музыкального стиля, в котором зрели, кристаллизовались, развивались, отживали и рождались новые творческие усилия мастеров Возрождения. И было бы ошибкой думать, что мастера вокальной полифонии сумели использовать все возможности этой сферы. Даже разнообразие простых и канонических имитаций, выразительность диссонанса и разрядка его напряженности при самых строгих правилах их использования и голосоведения далеко не исчерпаны и таят в себе многое. В недрах строгого письма рождался индивидуализированный тематизм, осваивались формы и принципы его развития, определялись грани контрастирования, варьирования, развертывания, отбирались показатели сложного контрапункта, средства вертикали и горизонтали, и все это опиралось на определенный уровень ладотонального мышления. Естественно, что все перечисленное не может быть повторено в наше время: нельзя при всем старании получить творческий результат, лишенный признаков современного музыкального мышления. Иными словами, сочиняющий в рамках строгого стиля так или иначе отразит свое индивидуальное восприятие.

Упражнения с использованием текста требуют особого внимания. Структура и содержание текста оказывают существенное влияние на форму целого. Краткие и броские тексты для начальных упражнений более удобны, так как дают бóльшую свободу в выборе музыкальной структуры, в то время как развернутые повествовательные тексты требуют соответствующего отражения музыкальной композиции и обычно приводят к многотемности.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

О теории канонической имитации Е. Корчинского

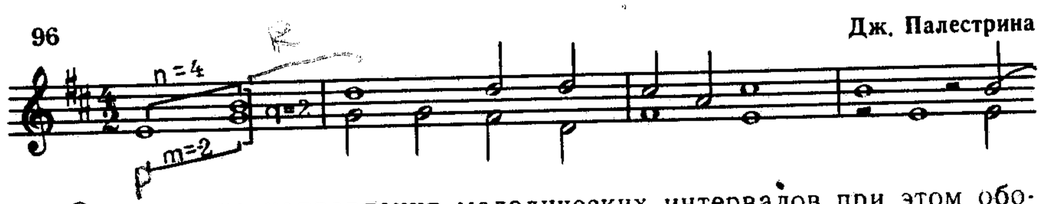
Во все времена теоретики музыки проявляли интерес к теории канонической имитации. Многократно высказывалась неудовлетворенность существующей теорией и практикой — в частности, методикой написания канонов, которая предполагает сочинение их по отделам, а не развернутыми мелодиями. Высказывались неоднократно и предположения о том, что великим мастерам прошлого были известны теоретические положения, своего рода секреты, которые позволяли им создавать в этой технике непревзойденные шедевры.

Советский исследователь-педагог Е. Корчинский (1904—1965) направил свое исследование на раскрытие мелодических закономерностей, на выявление зависимости между мелодией и контрапунктом и достиг в этом направлении многообещающих успехов. Основываясь на теоретических трудах С. Танеева и особенно на его «Учении о каноне», автор, опираясь на анализ художественных образцов, доказал, что существует объективная зависимость между мелодической интерваликой пропосты, интервалом и расстоянием вступления риспосты. Она выражается в том, что при любых заданных условиях в точной имитации обязательно возникают предопределенные мелодической интервалики вертикальные образования. Автор раскрыл механику этих соотношений и вывел формулу, отражающую их. В опубликованных первых двух главах своего труда * он обосновал выведенную им формулу и на ее основе предложил методику сочинения двухголосного канона.

Исследуя различные образцы точных двухголосных канонов, Е. Корчинский обнаружил закономерность возникновения вертикального интервала между пропостой и начальным звуком риспосты в момент вступления последней. Оказывается, интервал этой вертикали (q) всегда равен алгебраической сумме интервала вступления риспосты (n) и интервала по горизонтали, образующегося в мелодии пропосты между ее начальным звуком и ее же звуком в момент вступления риспосты (m).

В точном каноне расстояние вступлений риспосты (n) не изменяется. Следовательно, взаимоотношение между суммой двух мелодических интервалов и вертикального интервала справедливо для любого момента течения канона. Данное взаимоотношение обобщено в формуле: q=n+m, где q обозначает сумму двух мелодических интервалов, то есть интервал вертикали любого момента канона; n обозначает интервал вступления риспосты, а m — интервал между звуком пропосты в любой определяемый момент канона и звуком пропосты же, отстоящим «влево» от определяемого интервала вертикали:

96 Дж. Палестрина



Определение направления мелодических интервалов при этом обозначается цифровкой и знаками по теории С. Танеева: если n и m одинакового направления, то m — отрицательный (со знаком —), и наоборот, если n и m разного направления, то m — положительный (со знаком +). Данная формула действительна для точных канонов независимо от исторической эпохи или стиля.

На основе этой формулы Корчинский разработал новый способ сочинения простейших двухголосных канонов, а именно — исходя из закономерностей мелодики. Их определение дает возможность написания пропосты целиком с предвидением приемлемого сочетания с риспостой.

В самом деле — если основной формуле q=n+m придать вид m=q—n, то возможно при избранном n находить для различных значений q соответствующее значение m. «Иными словами, — говорит Корчинский, — можно указать определенные значения мелодических интервалов пропосты, при использовании которых она образует правильный (с точки зрения условий определенного стиля) канон» *.

Автор разработал новый способ написания только двухголосного канона, изложенного одинаковыми длительностями и с расстоянием вступления, равным длительности каждой ноты пропосты. В таких исходных условиях заложена возможность определения и ограничения интервалов, что гарантирует соблюдение закономерностей канона. Так, например, при интервале вступления (n)=4:

m		q	m		q
0	дает	4	—1	дает	3
1	«	5	—2	«	2
2	«	6	—3	«	+1
3	«	7	—4	«	0
4	«	8	—5	«	—1
5	»	9	—6	«	—2
6	«	10	—7	«	—3
7	«	11			

Данная таблица показывает, что при n=4 можно в пропосте свободно пользоваться лишь интервалами —2, 1 и 5, дающими в каноне несовершенные консонансы. Ходы на —4, 3, 0, 7, дающие в каноне совершенные консонансы, могут быть использованы только ограниченно. Нельзя их повторять рядом (кроме примы), так как в этом случае возникнут параллелизмы; кроме того, перед каждым таким ходом должен быть ход в противоположном направлении, чтобы не возникли скрытые совершенные консонансы.

Другими словами, если в каноне с n=4 пропоста — верхний голос, то мелодические ходы вверх — положительные, а вниз — отрицательные, и в пропосте возможны без ограничений восходящие секунды, восходящие сексты и нисходящие терции. Восходящим ходам на кварту и октаву, как и нисходящему ходу на квинту должны предшествовать ходы в противоположном направлении. В пропосте строгого письма (при n=4) исключены: положительные мелодические шаги на терцию, квинту, септиму и отрицательные — на секунду, кварту, сексту и октаву.

Разработка способа написания канонов в строгом стиле пока ограничена только двухголосием. Но охватывает всевозможные восходящие и нисходящие интервалы вступления, ограничена лишь одним расстоянием вступления риспосты.

Для иллюстрации приводим мелодию пропосты и канон, сочиненные на основе рассмотренных условий:

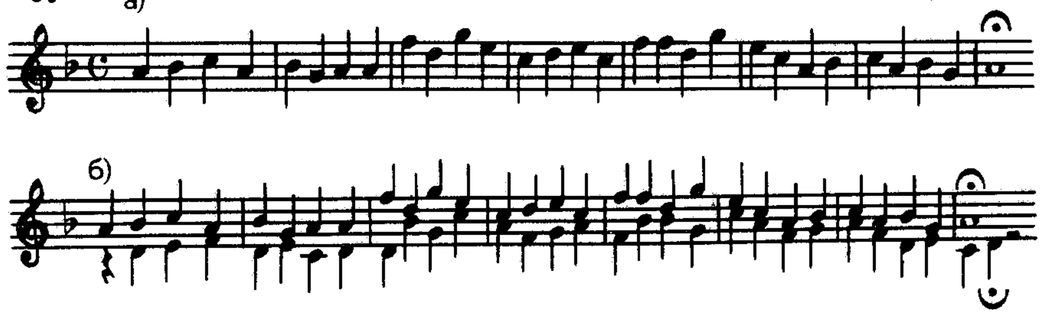
---

* См.: Корчинский Е. Н. К вопросу о теории канонической имитации. Л., 1960. Проблемам теории канонической имитации, кроме того, посвящен ряд существенных исследований советских авторов, из которых следует назвать: Скребков С. С. Теория имитационной полифонии. Киев, 1983; Ровенко А. Практические основы стреттно-имитационной полифонии. М., 1986.

* Корчинский Е. К вопросу о теории канонической имитации, с. 20.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

97 а) Е. Корчинский



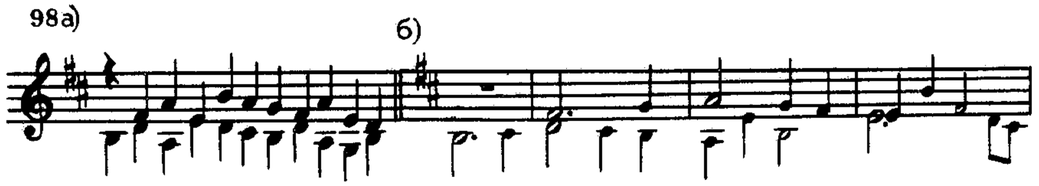
б)

К сожалению, дальнейшие исследования автора (или хотя бы соображения о возможности распространения его наблюдений на сочинение канонов в свободном письме) не опубликованы.

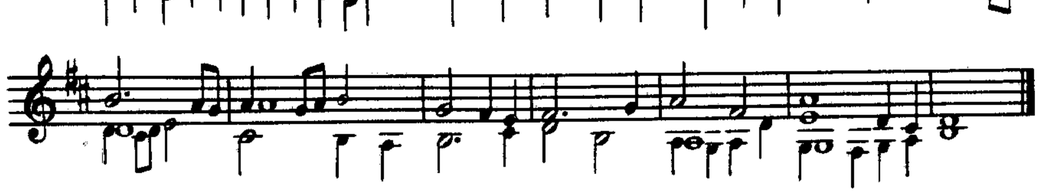
Открытие Е. Корчинским закономерностей употребления в простом каноне мелодических и гармонических интервалов дает возможность развития мелодии пропосты посредством проходящих и вспомогательных и даже задержаний, если найденный канон представить в виде «каркаса».

Приводим канон, написанный с учетом рекомендаций Е. Корчинского:

98а)



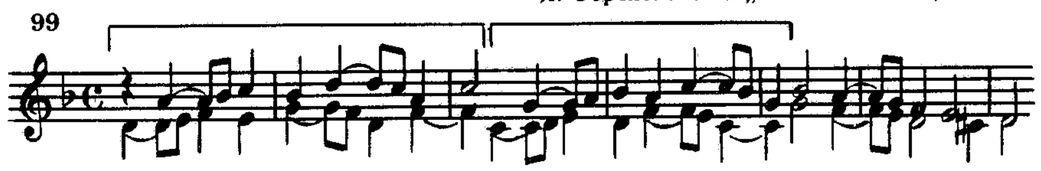
б)



Анализ канонов мастеров строгого письма, как правило, оказывается полным подтверждением выведенных Е. Корчинским характеристик для простого канона. Легкое расцвечивание, которому подвергается «каркас» канона, не опровергает найденные закономерности:

Я. Обрехт. Месса „L'homme armé", Sanctus

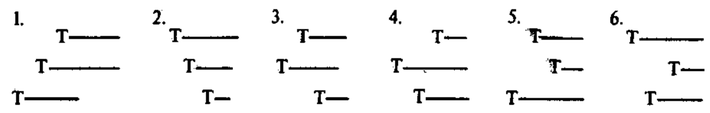
99



Если в данном примере исключить проходящие в терцовых ходах и камбиаты к нисходящей кварте, то состав мелодической интервалики полностью соответствует выводам из приведенной таблицы при q=4. Стоит обратить внимание и на то, что интервалы вступления n=0, n=7 весьма часто встречаются в канонах, которые обычно богато расцвечены проходящими.

ИМИТАЦИЯ В ТРЕХГОЛОСИИ

Возможности разнообразного применения имитации в трехголосии значительно расширяются. Вместо двух схем порядка вступления (восходящего и нисходящего), используемых в двухголосии, в трехголосии даже при равных расстояниях вступлений становится возможным применение шести схем:



Если иметь в виду, что расстояния вступлений могут быть неравными; имитации могут быть простыми или каноническими; прямыми или в обращении, точными, в увеличении или в уменьшении; что они могут сочиняться в простом или сложном контрапункте и, следовательно, допускать производные соединения; если к тому же учесть, что интервалы вступлений между пропостой и двумя риспостами допускают, в свою очередь, огромное разнообразие, — то станет ясным, что художественные возможности здесь почти беспредельны.

Схемы вступления голосов по своим выразительным возможностям не одинаковы. Их применение находится в зависимости и от состава голосов, участвующих в трехголосии. Постепенный подъем темы (схема 1) дает постепенное просветление ее, а введение риспост по схеме 2 вызовет, наоборот, постепенное потемнение. Проведение по схемам 3 или 4 даст нарастание контраста звучания в регистровом отношении. Использование схемы 5 или 6 значительно реже, так как здесь третье проведение звучит уже в окружении двух контрапунктов и прослушивается поэтому менее отчетливо, чем в предыдущих схемах, где каждое новое проведение оказывается всегда крайним (либо верхним, либо нижним).

Особого внимания заслуживает выбор схемы вступления риспост в канонических имитациях (канонах). Каноны со схемами вступления снизу вверх или сверху вниз при условии равенства интервалов и расстояний вступлений пишутся в простом контрапункте. Но использование схемы 2 требует обращения с квартой как с диссонансом и в верхней паре. Схемы 3—6 требуют в канонической имитации при равных расстояниях вступлений риспост применения вертикально-подвижного контрапункта. Написание же канонов или канонических имитаций при неравных расстояниях вступления возможно лишь (и это во всех шести схемах вступления) при условии применения горизонтально- или вдвойне-подвижного контрапункта. Какой именно вид сложного контрапункта должен быть применен, решается в каждом конкретном случае путем составления буквенной схемы трехголосного канона:

Третья схема вступлений риспост при одинаковых расстояниях

	А¹	Б¹	В¹	Г¹	Д¹	Е¹	
А	Б	В	Г	Д	Е		
		А²	Б²	В²	Г²	Д²	Е²

Схема вступлений риспост при неодинаковых расстояниях

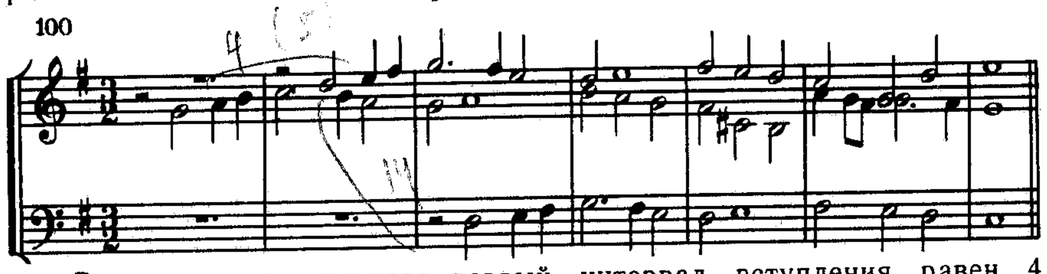
вспомог. риспоста				а	б	в	г	д	е	ж	з²
					А²	Б²	В²	Г²	Д²	Е²	Ж
А	Б	В	Б	Д	Е	Ж	З	И	К		
	А¹	Б¹	В¹	Г¹	Д¹	Е¹	Ж¹	З¹	И¹		

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Первая из приведенных схем показывает, что каждое из соединений пропосты и первой риспосты, например $\frac{А^1}{Б}$, выступает в следующем отделе канона в производном соединении $\frac{Б^{1'}}{А^2}$, откуда следует, что соединение пропосты с первой риспостой должно быть написано в двойном контрапункте.

Выбор показателя двойного контрапункта зависит от сочиняющего канон. Но от величины этого показателя зависят интервалы вступлений риспост. Эта зависимость выражается известной формулой: Iv=m+n.

100



В приведенном примере первый интервал вступления равен 4 (квинте), а второй интервал 14 (квинтдециме). Показатель вертикальной перестановки, таким образом, равен: —4+—14=—18.

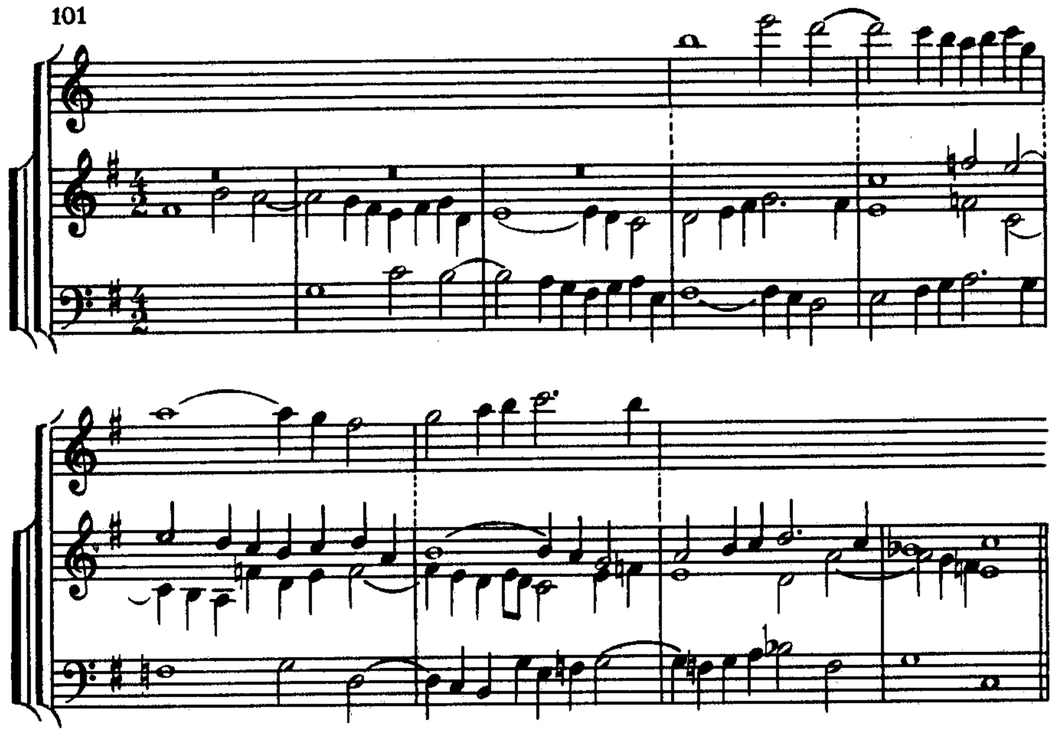
После нахождения по избранному показателю и схеме интервалов m и n вносятся ноты первого отдела пропосты в первую и вторую риспосты; сочиняется второй отдел пропосты с соблюдением дополнительных ограничений избранного показателя и как контрапункт к первому отделу первой риспосты. Эта мелодия второго отдела пропосты переписывается также в обе риспосты. Далее сочиняется с теми же условиями третий отдел пропосты, контрапунктирующий соответствующим отделам обеих риспост; он переписывается и т. д. При желании заканчивать канон прекращается имитирование и приписывается заключительная каденция.

Вторая из двух приведенных схем показывает, что канон с неравными условиями вступлений риспост не требует применения вертикально-подвижного контрапункта, а, наоборот, может быть сочинен лишь при помощи вспомогательной строчки. В схеме показано, что вступление первого отдела второй риспосты совпадает со звучанием отделов Д пропосты и Г первой риспосты. Кроме того, становится ясным следующее: начиная с отдела Г пропосты все ее последующие отделы должны сочиняться с учетом того, что они должны контрапунктировать ряду отделов второй риспосты. Это означает, что во вспомогательную строку вписывается вспомогательная риспоста на интервал m в противоположном направлении и на один отдел ранее («влево») второй риспосты. Начиная с отдела Г пропоста должна контрапунктировать в простом контрапункте отделам первой и второй риспост, а также вспомогательной риспосты.

Сочинение таких канонов полезно начать с составления схем, а затем поступать, соблюдая порядок, при котором каждый вновь сочиненный отдел пропосты немедленно переписывается, согласно схеме, во все риспосты, в том числе и во вспомогательную (см. прим. 101 на с. 109).

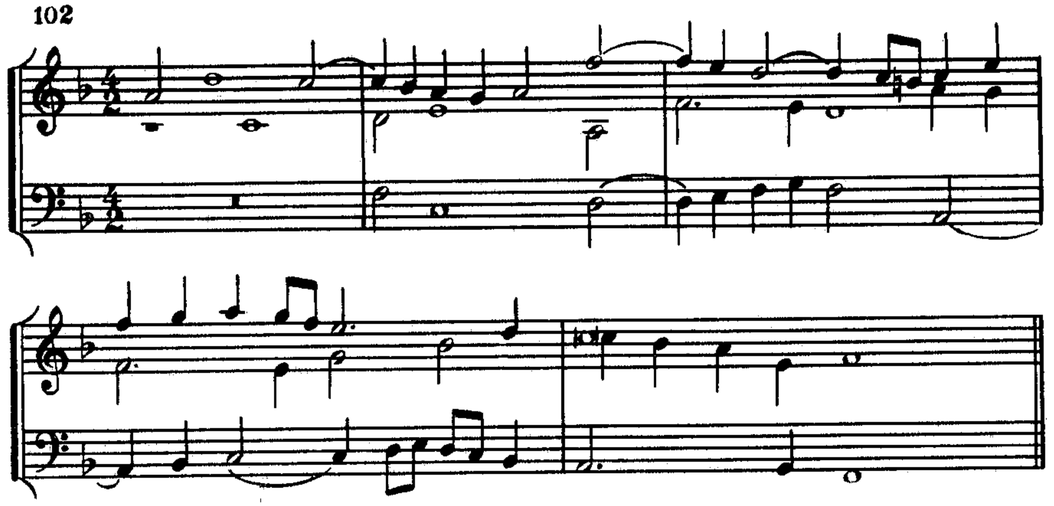
В трехголосии находят широкое применение простые и канонические имитации в обращении, канонические имитации со свободным голосом, имитации в увеличении и уменьшении. Если простую имитацию или канон написать в тройном контрапункте октавы, то она, как и разнотемное трехголосие, допускает по пяти производных соедине-

101

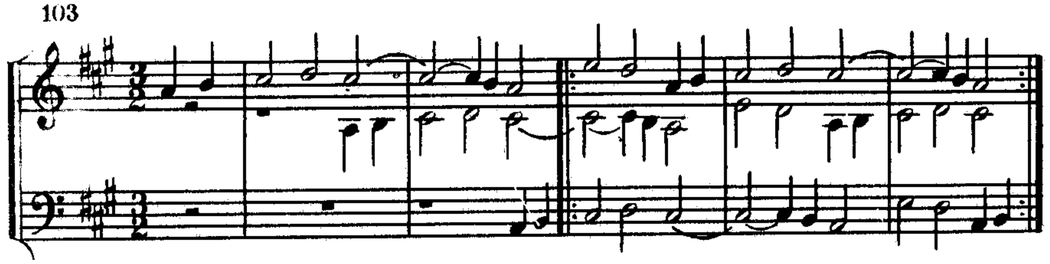


ний. Приводим образец двухголосного канона в обращении со свободным голосом (прим. 102) и образец трехголосного бесконечного канона первого разряда, написанного в тройном контрапункте октавы (прим. 103):

102



103

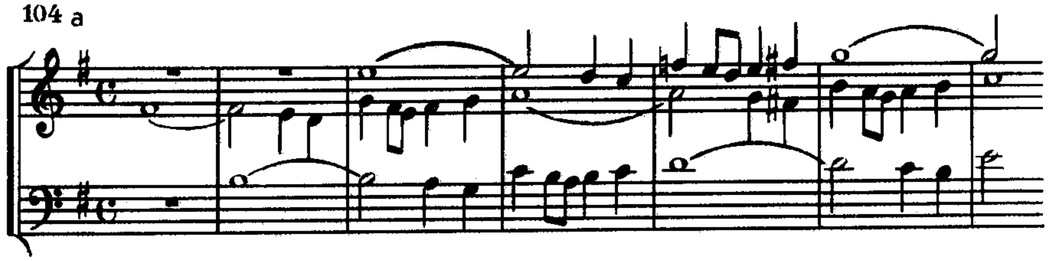


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В трехголосии нередко встречаются каноническ и е секвенц и и, из которых применяются преимущественно секвенции п е р в о г о р а з р я д а, их показатели определяются по формуле $Iv = 3m \pm z$.

Мотивом таких секвенций, как правило, избираются построения небольшой протяженности. При определении показателей (интервалов вступления риспост и шага секвенций) полезно исходить из выбора показателя вертикальной перестановки (Iv), затем выбрать шаг секвенции и его направление и в зависимости от этого определить интервал и направление интервала вступления. Как и в двухголосной секвенции первого разряда, в трехголосной секвенции сохраняется зависимость знаков при z от направления интервала вступления (m) и направления шага секвенции. Если направление m и z одинаковы, то в формуле будет z со знаком минус; если же направление шага секвенции противоположно направлению вступления первой риспосты, то z в формуле будет со знаком плюс. Например, при индексе —14 нужна каноническая секвенция, движущаяся по терциям вверх; следовательно, m — интервал вступления первой риспосты — должен быть нисходящим, а его величина определяется по формуле: $-14 = -(3m+2) = -(3\times4+2)$, где $m = \frac{14-2}{3} = 4$.

104 а



Для нахождения интервала вступления (m) по формуле необходимо иметь в виду, что алгебраическая сумма Iv и z (то есть шага секвенции) должна делиться на три; это достигается путем выбора четного или нечетного варианта показателя и соотношений направления вступления первой риспосты и шага секвенции. Например:

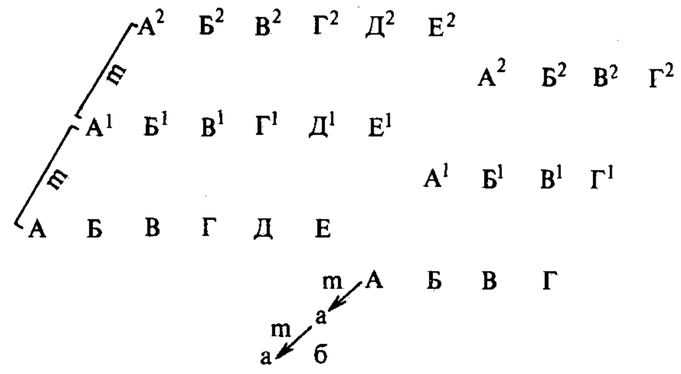
$14 = 3m + 2;\quad m = 4,\quad$ или $\quad 14 = 3m - 1;\quad m = 5,$
$7 = 3m - 2;\quad m = 3.\quad$ или $\quad 7 = 3m + 1;\quad m = 2,$

$11 = 3m - 1;\quad m = 4,\quad$ или $\quad 11 = 3m + 2;\quad m = 3,$
$18 = 3m - 3;\quad m = 7,\quad$ или $\quad 16 = 3m + 1;\quad m = 5$ и т. д.

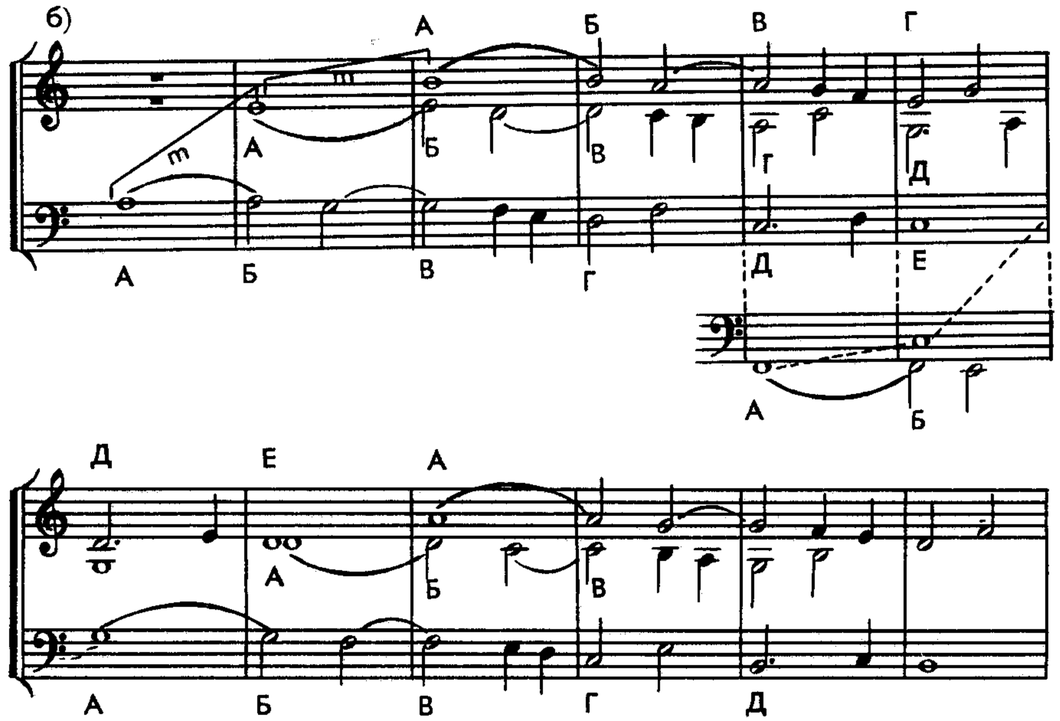
Трехголосные каноническ и е секвенц и и в т о р о г о р а з р я д а встречаются в художественной литературе реже. Они используются, как и секвенции первого разряда, преимущественно в развивающих частях фугированных форм.

Методика сочинения таких секвенций несколько отличается от методики сочинения секвенций первого разряда. Существенно, что применение начальной методики написания зависит от избранной схемы вступления риспост. Если риспосты вступают по первой или второй схеме с равными расстояниями и интервалами (см. схему на с. 111), то начальный канон сочиняется в простом контрапункте.

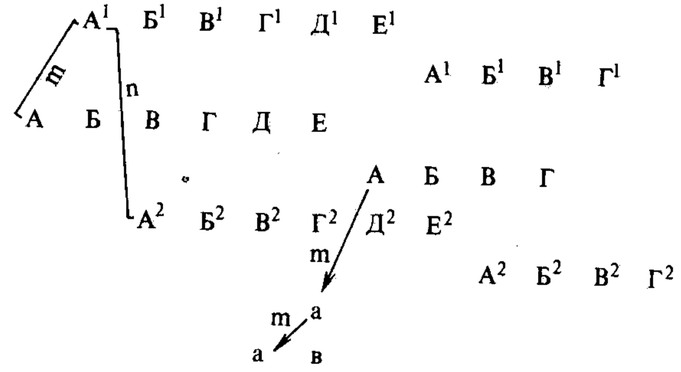
Однако, как видно из схемы, сочиняя отделы Д и Е, необходимо учесть, что они должны контрапунктировать и отделам вспомогательной строки, так как оказываются контрапунктами к отделам А и Б в следующем звене секвенции (см. прим. 104 б на с. 111).



б)

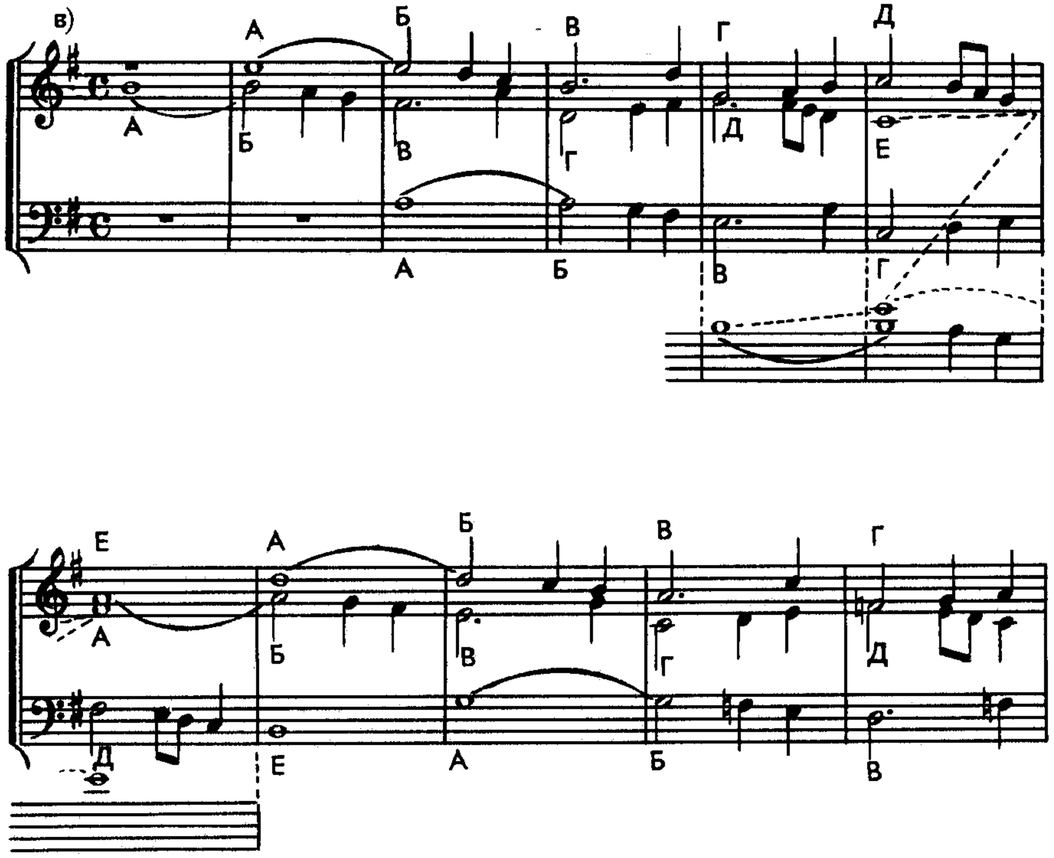


Если в начале канона риспосты вступают по другим схемам, при равных расстояниях, но неравных интервалах, то начальный канон пишется в вертикально-подвижном контрапункте. Дальнейший же процесс сочинения протекает также с применением вспомогательной строки по уже охарактеризованной методике:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

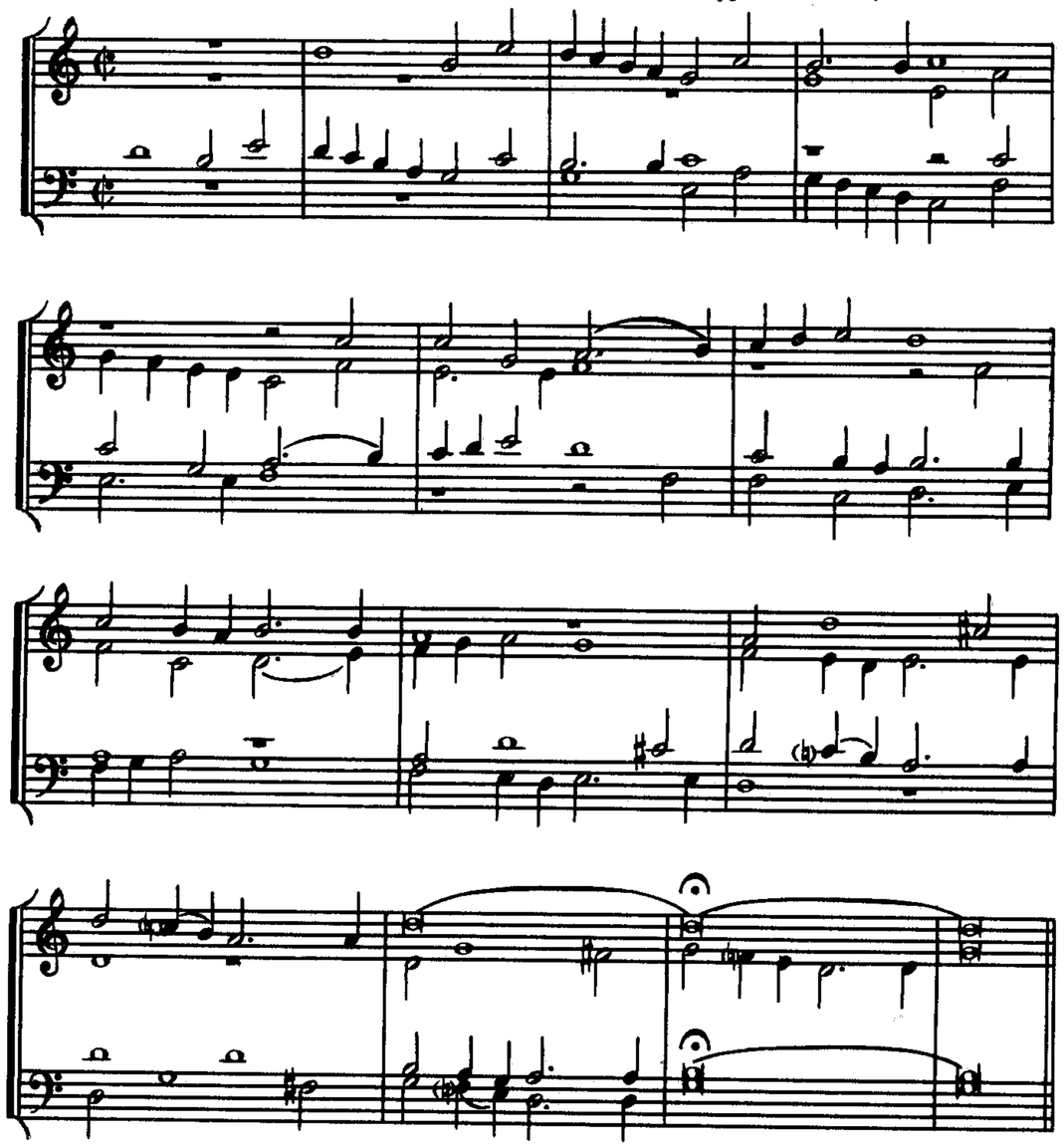
Сочиняя отделы Д и Е с соблюдением ограничений начального показателя вертикально-подвижного контрапункта, необходимо, чтобы они контрапунктировали в простом контрапункте отделам вспомогательной строки:



Каноническая имитация используется нередко в качестве основы цельной формы канона. Более того, некоторые мессы, например «Ad fugam» или «Missa canonica» Палестрины, представляют собой циклы, состоящие из канонов. В большинстве таких случаев форма канона обнаруживает отчетливые экспозиционные, развивающие и заключительные (завершающие) функции своих разделов *.

Так, в «Christe eleison» из мессы Ф. Турини граница между экспозиционным и развивающим разделами заметна менее из-за цепляемости разделов (т. 4—5). Заключительный же раздел имеет отчетливые признаки. Канон написан при показателе вертикальной перестановки —18 (—11). Первый, экспозиционный раздел имитирует фразу, начинающуюся тяжелой долей таким образом, что звучит лишь трехголосие. В развивающем разделе, имитирующем фразу с затактом, четырехголосия больше, а в завершающем разделе, имитируемая фраза которого носит явно итоговый характер, четырехголосие почти сплошное; сокращена длительность пауз, уплотнена фактура, и заключение подчеркнуто каденцией с ферматой:

* Об этом см.: Попеляш Л. Сравнительный анализ возможностей простого и двойного канона в музыке строгого письма.— В сб.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. М., 1978.



В хоре «Pleni» из мессы «Ad fugam» Палестрины (см. пример 167 в Хрестоматии «Полифонический анализ») трехголосный канон обнаруживает грани и функции частей формы каденциями (т. 7 и 16). Развивающий раздел состоит из более дробных построений, образующих каноническую секвенцию второго разряда. За второй каденцией в такте 16 следует повторение каденционного заключения первого раздела, то есть тактов 5—7.

Форма канона, как основа отдельного произведения, в своих развивающих разделах включает нередко частные разновидности канонических имитаций — обращение, секвенции с дроблением, бесконечные каноны, каноны в отдельных парах, дополняемые свободными голосами (см. № 76, 95, 96, 177, 179, 183, 186 из Хрестоматии «Полифонический анализ», а также части из месс «Ad fugam» и «Missa Canonica» Палестрины).

В целом же в художественной практике постепенно получила все большее распространение простая имитация, которая затем в полифо-

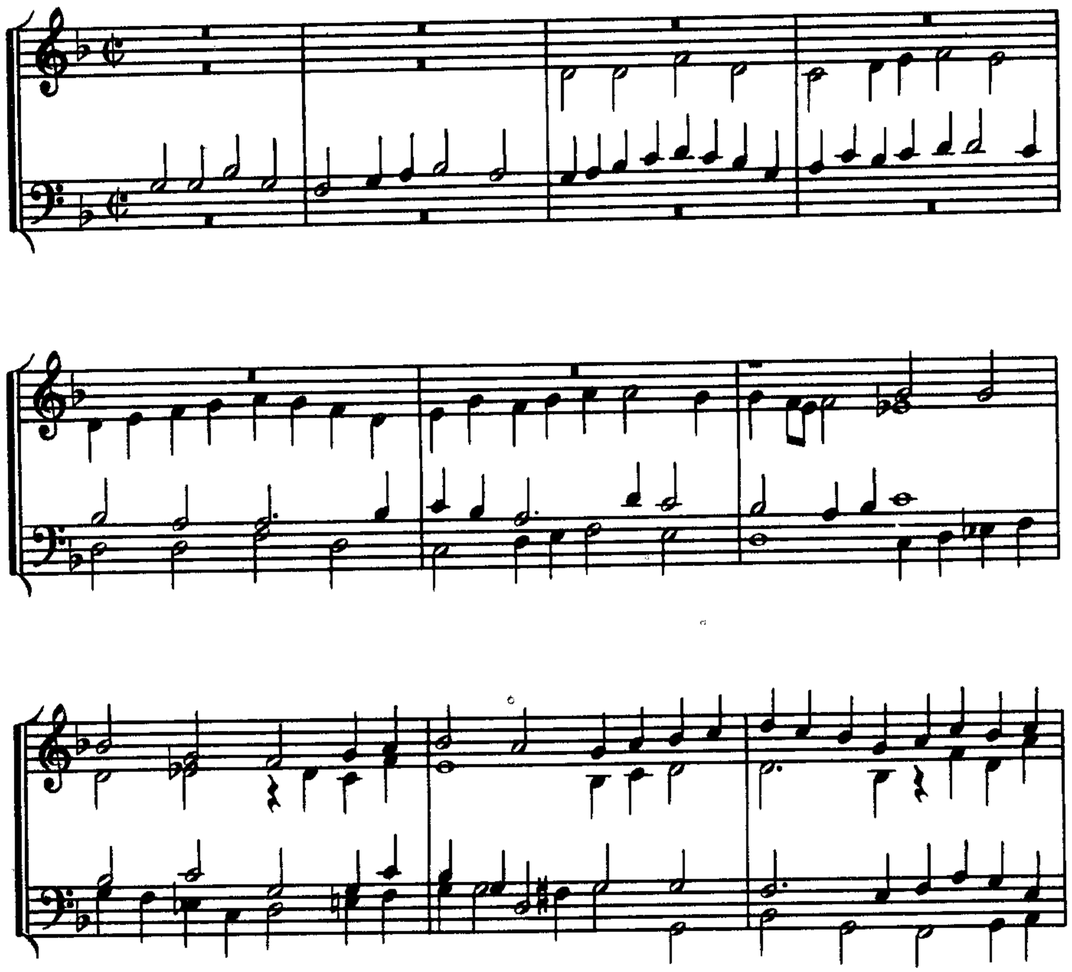
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

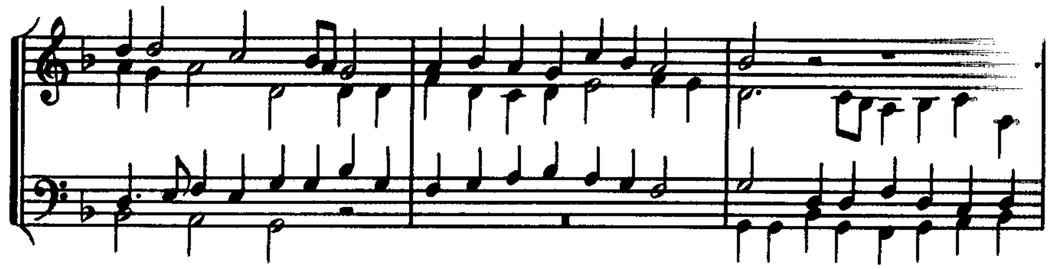
нии свободного письма становится явно преобладающей. Условия вступления первой и второй риспост в простой имитации совершенно произвольны, так как в простых имитациях производные соединения не возникают. Именно по этой причине простая имитация дает бóльшую свободу, более широкие художественные возможности. Постепенное увеличение ее значения в художественной практике связано, кроме того, с постепенной индивидуализацией полифонической темы, выразительные качества и образная рельефность которой «заинтересованы» в одноголосной экспозиции. Поэтому преобладание канонической имитации в экспозициях строгого письма уступает место преобладанию простой — в свободном стиле. На высокой стадии развития полифонической формы каноны выступают чаще в качестве стретт (сжатий). Но в начальных простых имитациях строгого письма уже наблюдаются случаи применения разновидностей подвижного контрапункта. Пьесы с его применением отличаются от разнотемного многоголосия обычно лишь несколько бóльшим единством, достигаемым общностью мелодических начал всех партий (см. прим. 106, а также мессу «Spem in alium» Палестрины).

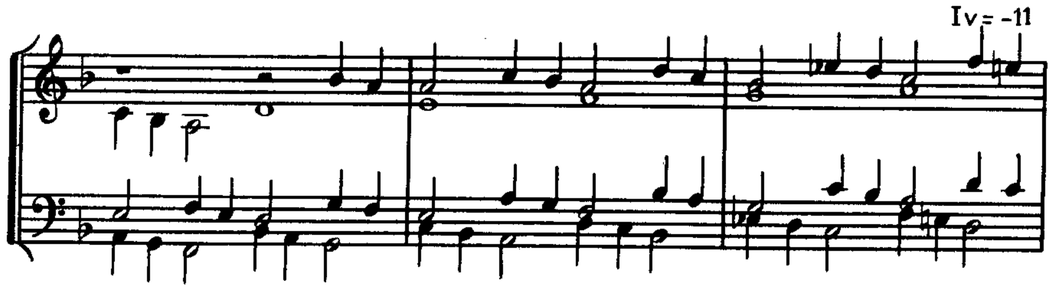
Как видно, контрапункт к риспосте в примере 106 (т. 2—3) удерживается и сопутствует каждому последующему проведению темы, являясь и логическим продолжением двутактной темы.

С. Шейдт. Гимн

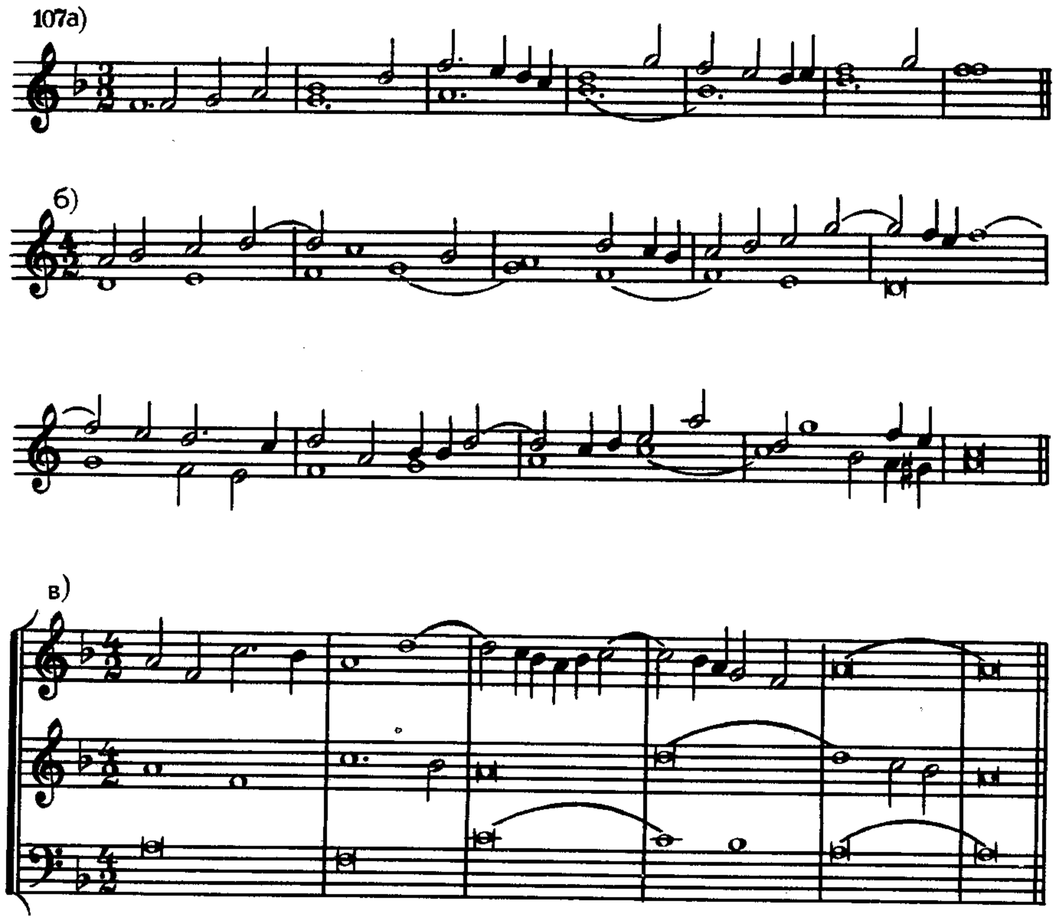
106 I. Versus, a 4 voce





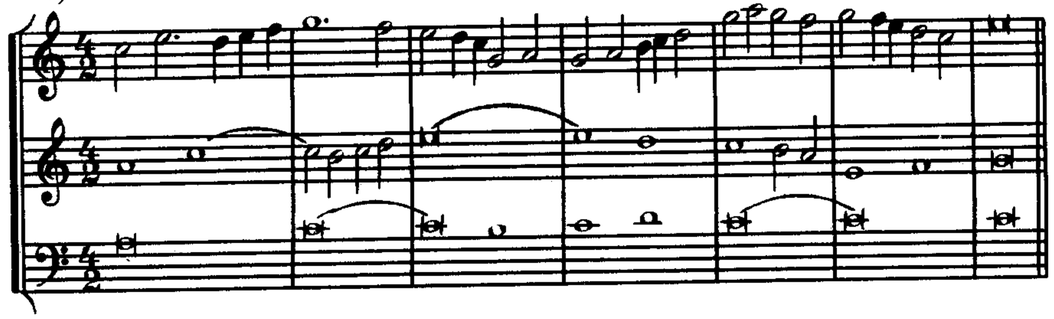


В вокальной полифонии строгого письма иногда находили применение так называемые пропорциональные, или мензуральные, каноны, в которых звучали совместно варианты одной и той же мелодии, изложенные, однако, каждый в другом ритме.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

г)



Методика сочинения таких канонов аналогична методике сочинения канонов в простом контрапункте. Поскольку все голоса начинают одновременно, то голос, излагающий мелодию мелкими длительностями, пишется как контрапункт к своим вариантам, излагаемым более крупными длительностями, и как бы опережает их развитие. В приведенных примерах мелодия первого такта пропосты занимает в риспосте примера 107 а три такта, так что во втором и третьем тактах пропоста контрапунктирует своему же первому такту в увеличении и т. д.

В примере 107 б риспоста излагается в увеличении (вдвое), но квинтой ниже. В трехголосном примере 107 в высотное положение второй риспосты дано октавой ниже, а в примере 107 г первая риспоста дана терцией, а вторая — децимой ниже пропосты. Высотное расположение риспост может быть различным и не требует изменения методики сочинения. Заметим, кроме того, что при избранных в примерах 107 в, г увеличениях в риспостах контрапунктические соотношения между пропостой и первой риспостой повторяются в ритмических соотношениях первой и второй риспост, взятых в увеличении. Такого повторения ритмических соотношений в трехголосном мензуральном каноне может не быть, если, например, в первой риспосте дается увеличение пропосты вдвое, а во второй риспосте — втрое.

Высотное расположение риспост может быть в таких канонах разнообразным, если сохранится звукорядная общность, хотя при этом каждый из вариантов пропосты в риспостах получит новую ладовую окраску, а целое составит более сложное единство (см. также № 77 в Хрестоматии «Полифонический анализ»). Изложенная методика сочинения охарактеризованных пропорциональных канонов относится лишь к сочинению новых мелодий и непригодна для создания подобных канонов на основе готовых (ранее созданных) мелодий.

Задания

I. Проанализировать № 162—164, 167, 168, 173, 176, 178, 180, 181 из Хрестоматии «Полифонический анализ».

II. Сочинить:

а) трехголосные конечные и бесконечные каноны и канонические секвенции первого разряда с восходящими и нисходящими шагами на различные интервалы;

б) пьесы, основанные на использовании разновидностей простых и канонических имитаций в простом и сложном контрапункте, прямом движении и обращении;

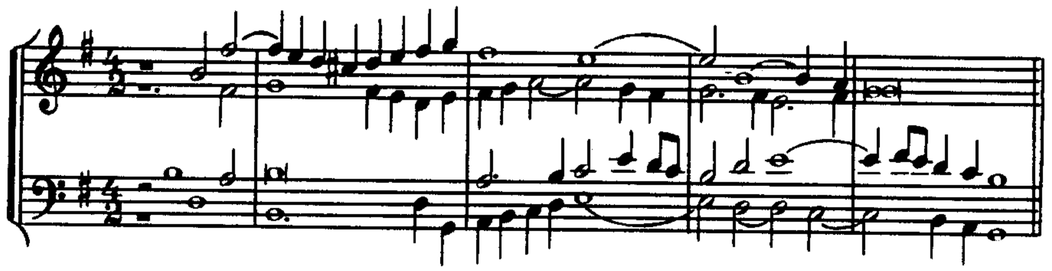
в) пьесу в форме канона, используя и технику мензурального канона.

ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ЧЕТЫРЕХ- И ПЯТИГОЛОСИЕ

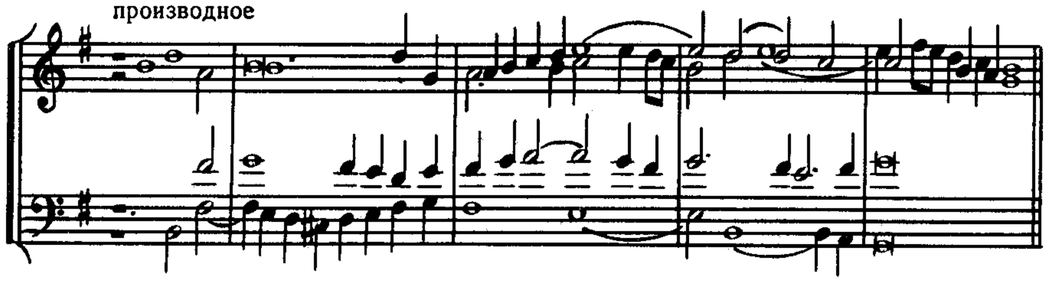
В четырех- и пятиголосии, как было сказано, число пар голосов значительно больше, чем в трехголосии, а именно: в четырехголосии — 6 пар, а в пятиголосии — 10. Однако качественное отличие в целом от трехголосия меньшее, чем отличие трехголосия от двухголосия. Правда, возможно большое количественное нарастание различных комбинаций пар и групп, противопоставление одного голоса группе других, прозрачного изложения более плотному (например, двух- или трехголосия — пятиголосию); в четырех- и пятиголосии возможны сочетания двух различных канонов со свободными голосами, разнотемные сочетания четырех и пяти голосов в простом или сложном контрапункте, различные виды вариантного имитационного проведения мелодий (в увеличении, сжатии, обращении и т. д.). Чтобы дать представление, насколько увеличиваются возможности различных перестановок, достаточно обратить внимание на то, что если в тройном контрапункте октавы возможны 5 производных соединений, то в четверном их 23, а в пятерном — 119; этими же цифрами характеризуются и возможности различных схем вступлений голосов в имитациях.

В простом контрапункте в четырех- и пятиголосии голосоведение и использование гармонической интервалики в отдельных парах голосов подчиняются тем же правилам, которые действуют в трехголосии. Возможность применения кварты в верхней паре трехголосия на правах консонанса распространяется в четырехголосии, как и в пятиголосии, на все пары, в которых не участвует нижний по звучанию голос, а запрет прямого движения к совершенному консонансу относится также лишь к паре крайних по звучанию голосов. Нет и различия в аккордике и созвучиях. Применяются консонансы с удвоениями, двойные и тройные задержания, трезвучия и секстаккорды с любыми удвоениями, задержания в нескольких голосах с разновременными их разрешениями, параллелизмы несовершенных консонансов, секстаккордов, а в верхних голосах и квартсекстаккордов:

108 первоначальное



производное



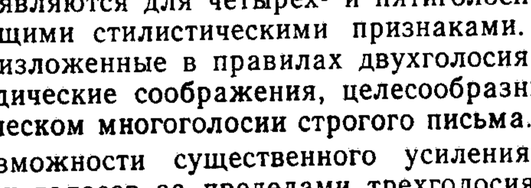
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Господство благозвучия и, следовательно, подчиненность диссонанса консонансу являются для четырех- и пятиголосия строгого письма основополагающими стилистическими признаками. Ограничения в области ритмики, изложенные в правилах двухголосия и отражающие, в частности, методические соображения, целесообразны и для упражнений в полифоническом многоголосии строгого письма.

Отсутствие возможности существенного усиления контрастности совместно звучащих голосов за пределами трехголосия является весьма важным моментом при работе над разнотемным многоголосием. Для достижения большей контрастности между голосами требуется особое внимание к ритмике в сочетающихся голосах. Полезно уже в самом начале пользоваться неодновременным вступлением голосов. Методика работы над разнотемным многоголосием не отличается от методики работы над трехголосием. И здесь полезно вначале одновременно сочинять все голоса, а затем упражняться в присочинении к данному или данным голосам другого или других недостающих в виде контрапунктов.

В полифоническом многоголосии нередко применяется и сложный контрапункт в различных сочетаниях: а) вертикально-подвижной — например, четверной или пятерной контрапункт октавы, двойной или тройной контрапункт октавы со свободными голосами; б) горизонтально- или вдвойне-подвижной в отдельных парах, который в таких случаях должен сочиняться и выписываться прежде всего в первоначальном и производном сочетаниях.

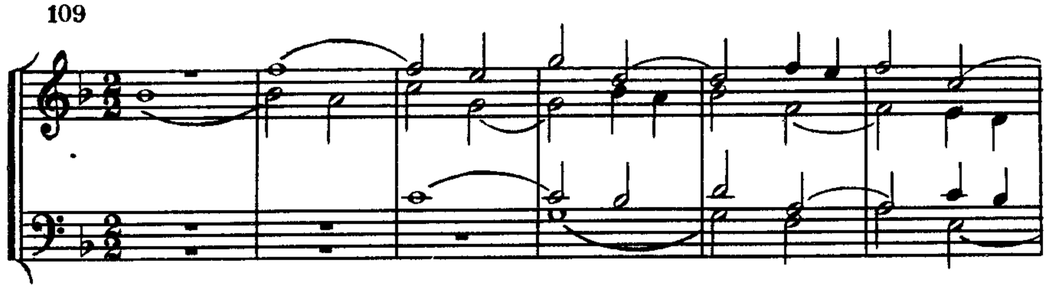
В имитационном, особенно каноническом, четырех- и пятиголосии очень распространены первые две схемы вступления голосов (снизу вверх или сверху вниз). Такие каноны при равенстве интервалов и расстояний вступлений пишутся в простом контрапункте. Другие же схемы вступления требуют в канонах применения сложного контрапункта. Какой именно показатель, например, вертикально-подвижного контрапункта найдет применение, решается в каждом отдельном случае по намеченной схеме канона. Например:



При рассмотрении схемы мы обнаружим, что нижняя пара голосов (то есть вторая и третья риспосты) является производным соединением верхней пары (то есть пропосты и первой риспосты). Кроме того, первая и вторая риспосты образуют также производное соединение от верхней пары. Обратив на это внимание, остается избрать показатель (например, —14) и подобрать интервалы вступления риспост соответственно этому индексу (показателю). Находим эти интервалы для первой и второй риспост по формуле Iv=m+n; определяем m=4 и n=10. Интервал вступления для третьей риспосты выбираем по второй риспосте так, чтобы он составил в сумме с первым интервалом вступления вариант избранного индекса. В данном случае такому условию соответствует интервал кварты: $n^2=3$, тогда Iv=4+3=7 с отрицательным знаком.

Подобрав таким образом показатель и интервалы вступления, остается при сочинении каждого отдела контрапунктировать в пропосте, выполняя дополнительные ограничения избранного показателя:

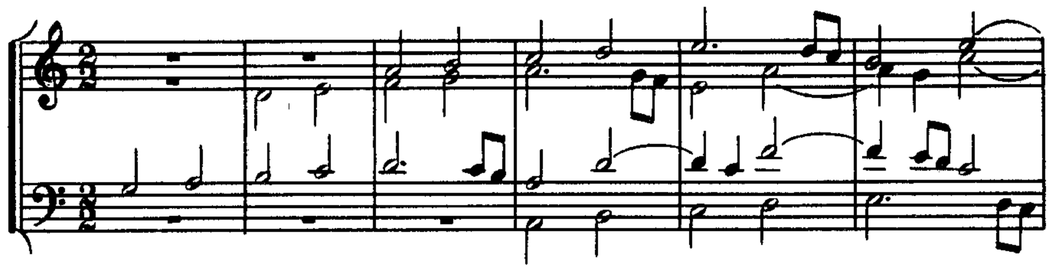
109



Однако соотношения пропосты и риспосты для каждой схемы индивидуальны. Так, например, в следующей схеме окажется достаточным соблюдение ограничений показателя вертикальной перестановки и применения вспомогательной строчки не потребуется:

Здесь вторая и третья риспосты выступают как производное соединение первой и второй риспост. Их интервальные соотношения могут быть подобраны так, чтобы они соответствовали, например, показателю —18. Но, как показывает схема, при соответствующем подборе первого и второго интервалов вступления — первая и вторая риспосты могут оказаться простым перемещением на новую высоту соединения пропосты и первой риспосты. Для этого достаточно, чтобы интервалы m и n были бы равны между собой ($m=n^1$). Тогда, если m=4 и $n^1=4$, остается подобрать Iv, например Iv=—18. В этом случае интервал вступления третьей риспосты окажется равным двум октавам (то есть $n^2=—14$). Таким образом, при сочинении этого канона каждый новый отдел пропосты контрапунктирует с соблюдением ограничений индекса —11 или —18 к первой риспосте и в простом контрапункте ко второй и третьей риспостам:

110



Выбор показателя и интервалов вступления риспост должен, кроме того, соответствовать и тому, на какой состав исполнителей рассчитан канон. При равенстве расстояний вступлений риспост всегда возможна такая последовательность и интервалика вступлений, которые согласуются с одним показателем вертикальной перестановки голосов. И в этих случаях ограничения не так уж стесняют возможности мелодического движения.

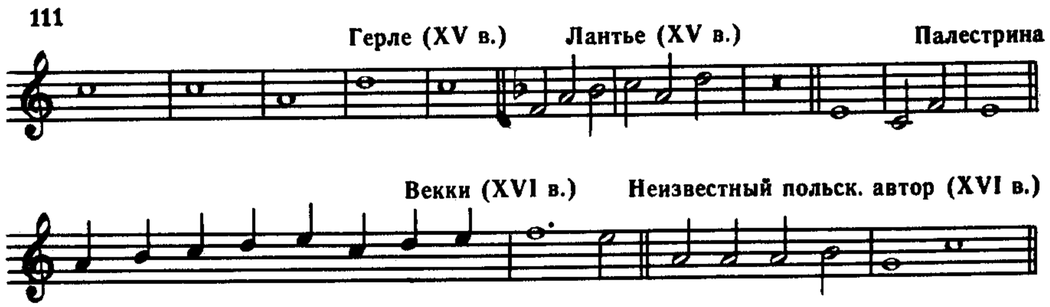
В художественной хоровой литературе эпохи строгого письма наряду с канонами на одну или две темы встречаются простые и двой-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ные имитации. По форме это имитации на с. f. или имитационные формы, уже весьма близкие к тому, что мы сейчас понимаем под термином «фуга».

В учебной практике внимание следует концентрировать на работах в области имитационных форм: канонах, имитациях на с. f., канцонах, мотетах, мадригалах. Наряду с этим методически целесообразно начать работать над фугами еще в период изучения строгого стиля. Фуги на одну тему в строгом стиле окажутся как бы некоторым опережением исторического процесса и должны отличаться от фуг в свободном письме. Это отличие, однако, должно касаться не столько структуры целого, сколько тематизма. Тема здесь отличается структурной неоформленностью, лишь начальной интонационной и ритмической индивидуализированностью (кроме приведенного ниже образца см. также прим. 106, 113 и 118):

111



Темы фугированных произведений в строгом стиле редко превышают границы гексахорда от тоники или доминанты, ответы даются преимущественно в доминанте или субдоминанте, и поэтому не требуются знаки альтерации. Темы лишены заключительных каденций и легко переходят в развертывание. Существенно, чтобы в начале темы имелись интонационно и ритмически более индивидуализированные (легко узнаваемые) мелодические обороты.

В руководствах по теории полифонии прошлого века уделяется много внимания теории ответа, то есть выбору интервала и формы вступления риспосты как в простой, так и в канонической имитации. Теория ответа излагается там со всеми подробностями и с учетом особенностей диатонических ладов. К концу XIX века эта теория излагается значительно более сжато, связывая изменения в ответах на модулирующие темы и темы, в начале которых так или иначе акцентируется доминантовый звук, с господством в свободном письме разновидностей тональностей мажоро-минорной системы.

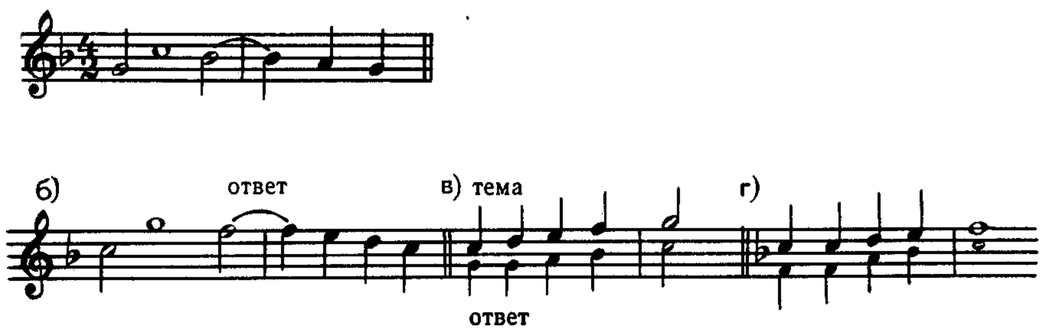
Из теории ответа, изложенной в различных руководствах по изучению строгого письма, можно извлечь три основных положения:

1) тема фуги начинается примой тоники или доминантой (квинтой лада);

2) если тема начинается тонической примой и укладывается в гексахорд, то ответ дается точный — квинтой выше или квартой ниже;

3) если тема начинается скачком от тоники к доминанте или, наоборот, от доминанты к тонике, то в ответе соответствующие звуки меняются местами. В ответах в доминанте устанавливаются и взаимоотношения промежуточных ступеней. Если в тоническом проведении начало включает пять ступеней (I—V), то в ответе им соответствуют верхние четыре ступени (V—I) (см. прим. 112 в, г). При этом III ступени отвечает VI, вводному тону — III ступень:

112 а)



Даже в современной практике правила, изложенные в пункте 3, обычно действуют для ответов на тонально замкнутые темы.

Методические указания

При написании пьес следует руководствоваться следующим:

1) избрав одну из схем вступления, написать четырехголосную имитацию с последовательностью: T—D—T—D;

2) провести тему (чаще всего — во всех голосах) попарно в ладах III и VI или VI и II ступеней;

3) желательно каноническое (стреттное) проведение темы и ответа;

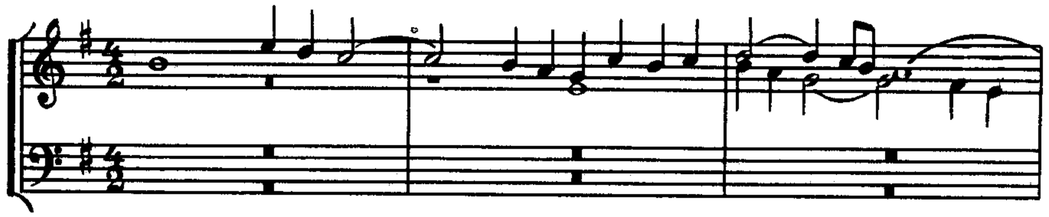
4) написать заключительную часть (каденцию);

5) между разделами такой простой фуги могут быть расположены модуляционные построения, простые или канонические секвенции;

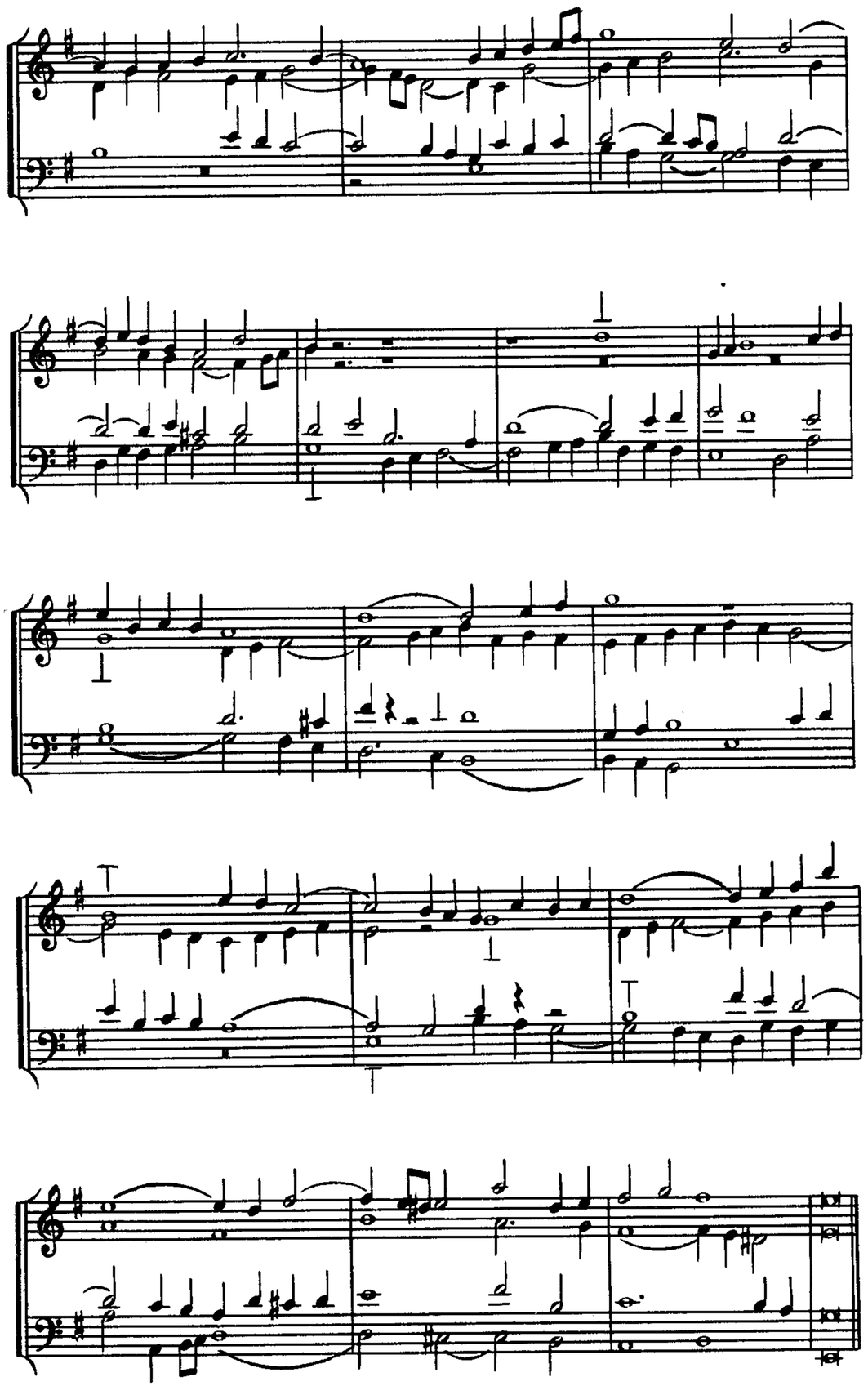
6) после экспозиции (первого круга проведений) полезно выключить один или два голоса, как правило, те из них, которым в ближайшее время будет поручено новое проведение темы;

7) вместо прямых проведений темы в ладах III, VI или II и IV ступеней возможны парные проведения обращенной темы:

113



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



8) при обращении темы необходимо внимательное отношение к выбору оси обращения;

9) первое противосложение (то есть контрапункт к ответу) может быть написано с соблюдением ограничений одного из показателей вертикальной перестановки (например, —7 или —11), что сделает возможным использование этого противосложения при всяком проведении темы (см. пример 113).

Задания

I. Проанализировать № 161, 165, 166, 168—174, 177, 179, 182, 183—187 из Хрестоматии «Полифонический анализ».

II. Сочинить:

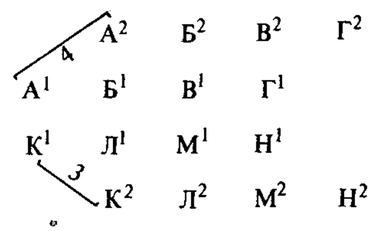
а) четырехголосные разнотемные (без имитаций) пьесы в простом и сложном контрапункте с использованием производных соединений;

б) фугированные пьесы и отдельно каноны с различными условиями вступлений голосов, с использованием обратимого контрапункта, вертикально- и горизонтально-подвижного контрапункта.

ДВОЙНОЙ КАНОН И ДВОЙНАЯ ИМИТАЦИЯ

В строгом, а впоследствии и в свободном письме мы нередко встречаемся с двойными и тройными канонами, с фугированными (имитационными) формами на две темы. Такими канонами могут начинаться разделы месс (см., например, Hosanna из «Missa sexti toni super „L'homme armé"» Жоскена). Они встречаются в развивающих частях формы или замыкают форму в качестве итога.

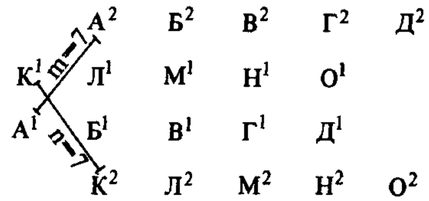
Техника сочинения двойных канонов, как правило, не обходится без применения сложного контрапункта. Как и в канонах на одну тему, в конечных и бесконечных канонах на две темы применение вида сложного контрапункта зависит от условий вступления голосов, то есть от расстояний и интервалов вступления риспост. Нахождение удобного показателя вертикально-подвижного или горизонтально-подвижного контрапункта и соответствующих им расстояний и интервалов вступлений голосов должно начаться с составления схемы вступления риспост и размеров отделов канона. При составлении схем, учитывающих, в частности, состав голосов, обнаружится, что ряд вариантов вступлений, дающих прямые перестановки голосов, может обойтись без двойных контрапунктов. Приводим примеры подобных схем:



Если для этой схемы избрать в верхней паре интервал вступления квинту, а в нижней паре — кварту (или наоборот), то производные соединения отделов риспост окажутся раздвинутыми на октаву первоначальными соединениями, что позволит писать канон без дополнительных ограничений, то есть в простом контрапункте.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

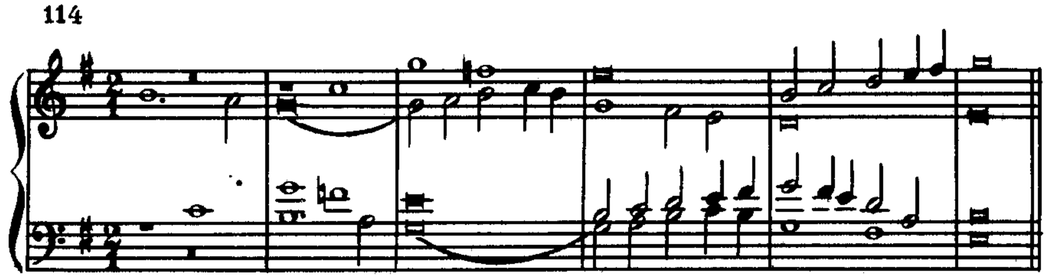
И канон по этой схеме вступлений может сочиняться в простом контрапункте, если интервалы вступлений риспост окажутся одинаковыми, то есть если n=m.

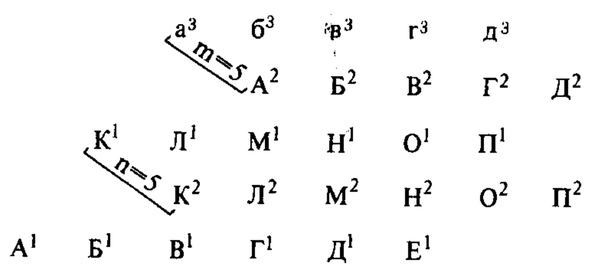


Двойной канон по схеме 16 потребует ограничений показателя двойного контрапункта.

Производные соединения отделов двух пропост в риспостах предстают в противоположных перестановках. Показатель вертикальной перестановки, например —14, делает возможным перемещение на октаву вниз второй и на октаву вверх первой пропосты:

114

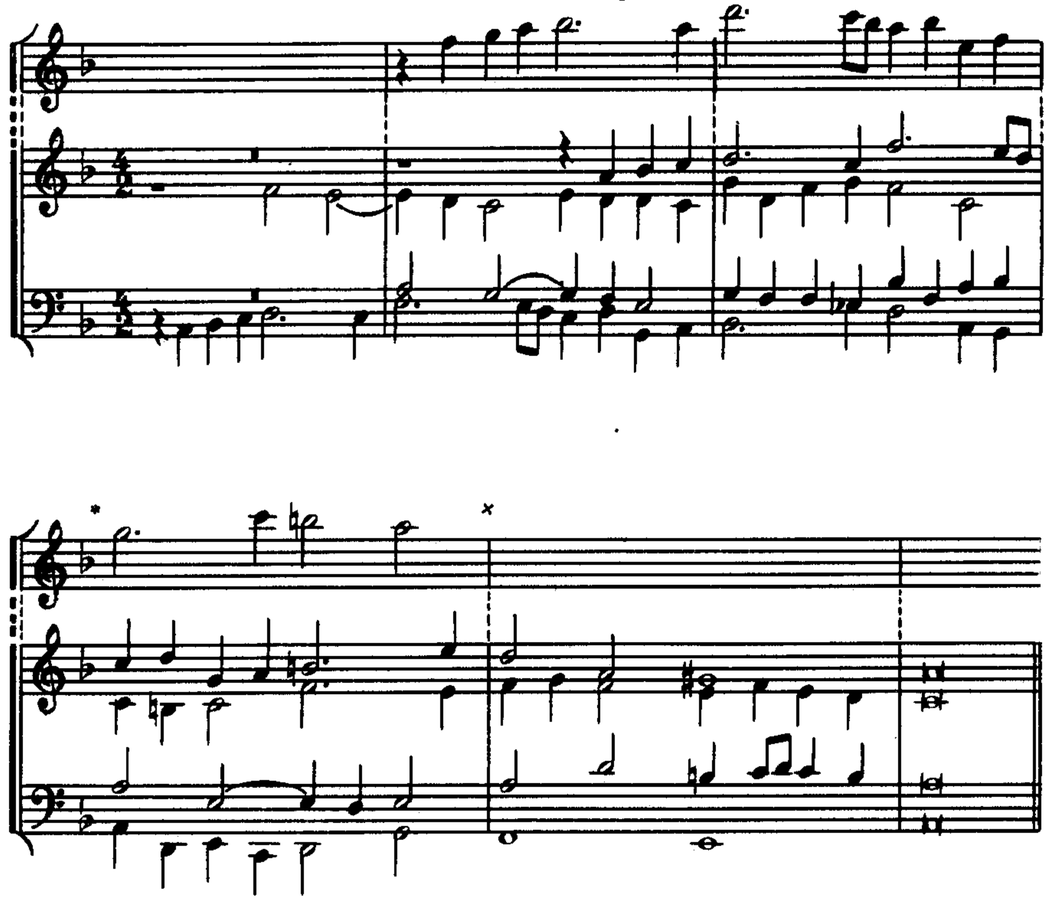




Данная схема иллюстрирует случай, в котором нет вертикальных перестановок. Условием положительного решения такого канона является применение вспомогательной строки с мнимой третьей риспостой первой темы (см. в схеме малые буквы), смещенной на один отдел «влево» и на сексту вверх от первой риспосты. Другими словами, начиная от Л¹ вторая пропоста должна контрапунктировать мнимой риспосте. Именно поэтому интервал смещения мнимой риспосты должен соответствовать интервалу смещения второй темы (n=5):

115

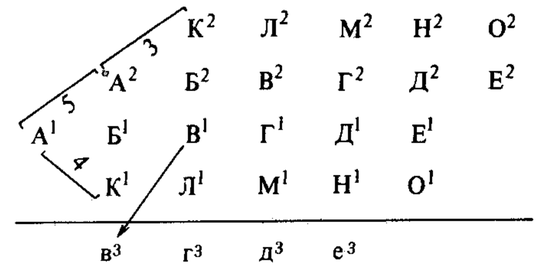
вспомогательная строка



В практических работах по написанию двойных имитаций (как в строгом, так и свободном письме) мы встретимся с необходимостью сочинения лишь **второй темы**, так как первая тема бывает дана. Если, например, двойная фуга должна по замыслу заканчиваться двойным каноном или включать его в репризу, то написание второй темы наиболее целесообразно соединить с созданием двойного канона. Технически это должно протекать следующим образом:

1) определить, в каком интервале и на каком расстоянии дает канон первая тема, предлагаемая как обязательная;

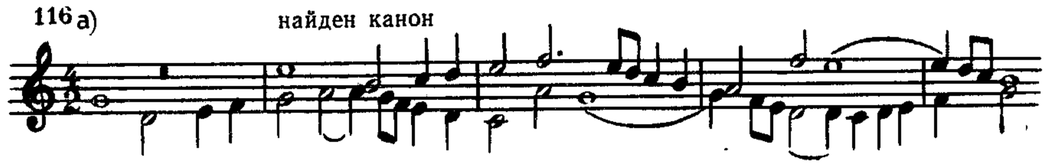
2) найденный канон данной первой темы нужно выписать и составить схему двойного канона с учетом найденных данных для первых пропосты и риспосты. При этом следует выбрать такую схему, которая бы не требовала соблюдения ограничений вертикально-подвижного контрапункта.



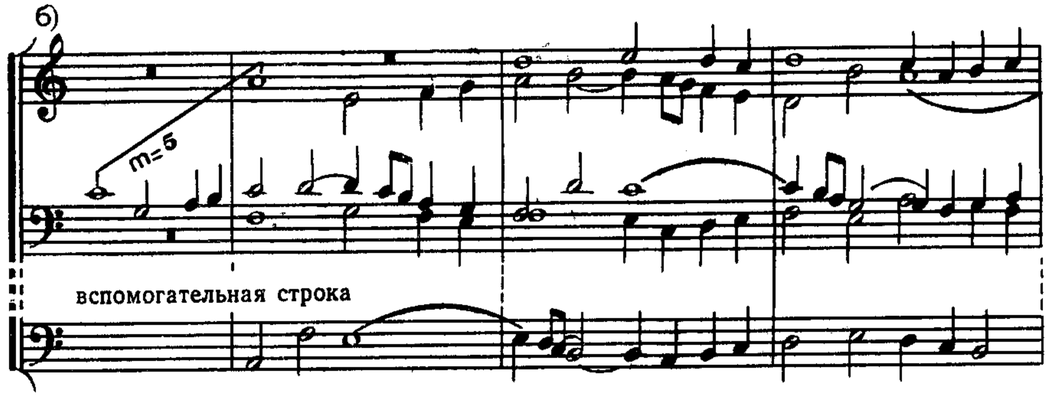
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

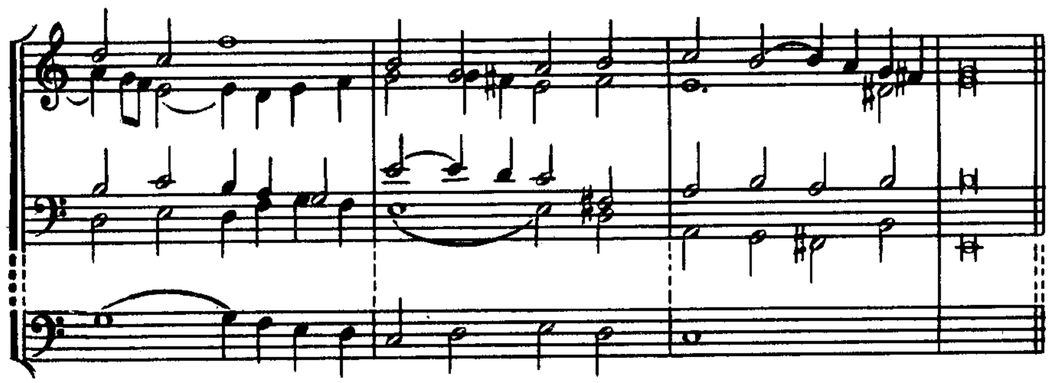
При данной схеме, однако, в каноне возникают производные соединения отделов двух риспост, которые появляются в производной (противоположной) перестановке (например, $\frac{Б^1}{К^1}$ дают $\frac{К^2}{Б^2}$). Должен быть избран показатель перестановки — например, —7. Исходя из этого выбора определяем интервалы вступления для пропост и второй риспосты, так как интервал вступления первой риспосты дан по условиям канона первой темы:

116 а) найден канон



б)

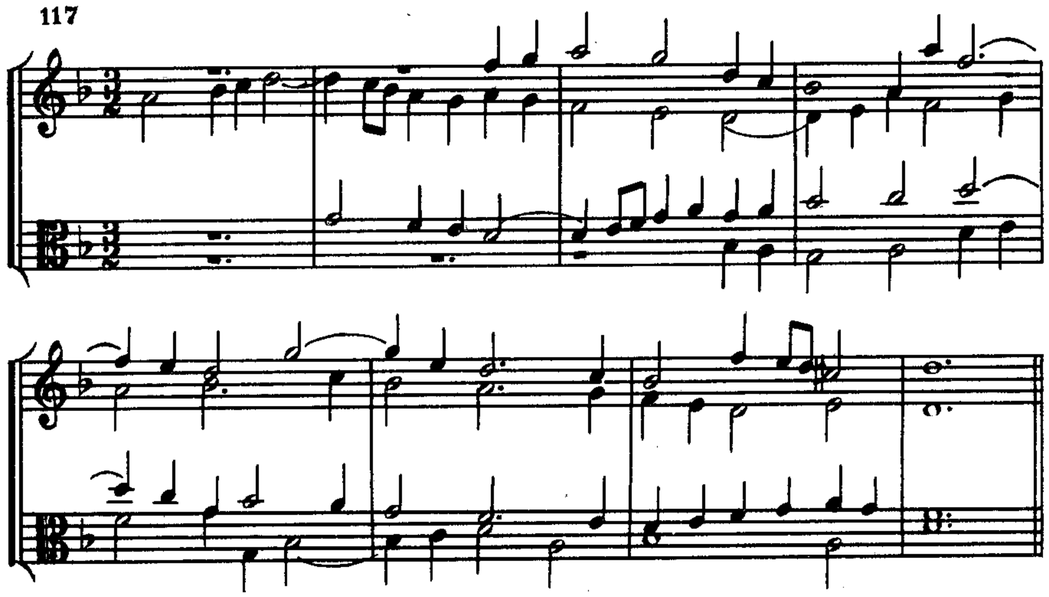




Интервал вступления первой риспосты здесь равен 5 (сексте); интервалы же вступления второй пропосты и второй риспосты при условии расчета на смешанный хор естественны — квинта и кварта. Определения интервалов вступления второй пропосты и второй риспосты даются при этом независимо от интервала вступления первой риспосты. Однако соблюдение ограничений показателя —7 все же окажется недостаточным для положительного решения задачи, так как каждый отдел второй пропосты, попадая в риспосту, должен контрапунктировать новому отделу первой пропосты. Для решения этой задачи необходима вспомогательная строка с мнимой риспостой, в которой начиная от B^1 мелодия первой пропосты записывается на один отдел «влево» и терцдециму вниз, так как отделы второй пропосты перемещаются во вторую риспосту на 12 вверх: $m+n^1+n^2=4+5+3=12$ (или $Iv=+5+(-12)=-7$).

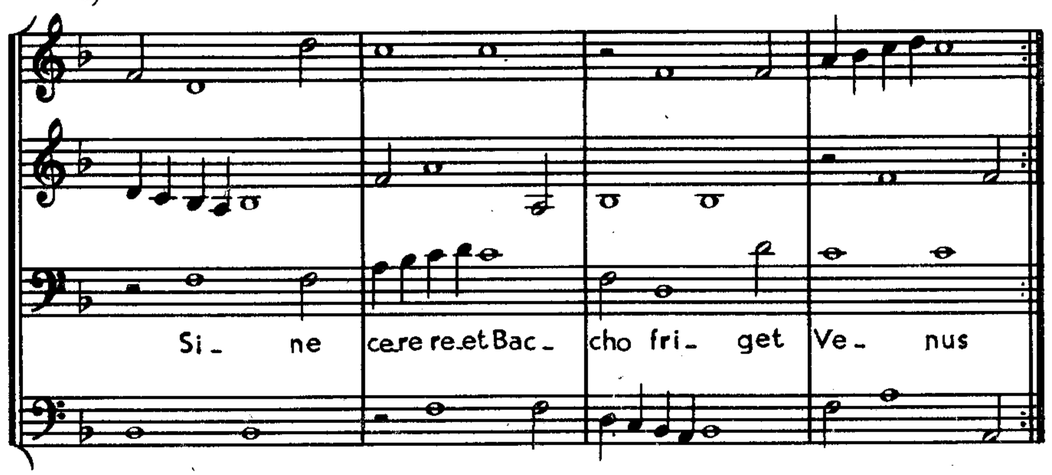
Для сочинения двойного канона в обращении совершенно достаточно, чтобы в соединении пропост были бы соблюдены условия обращения:

117

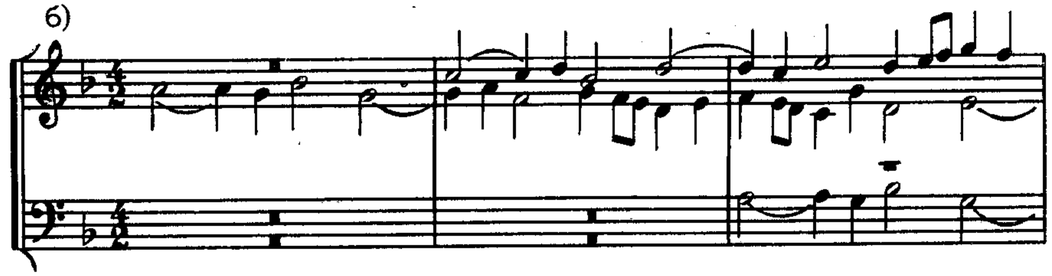


Если к условиям обращения присоединить условия октавного контрапункта, то в производном соединении в вертикально-обратимом контрапункте голоса не меняются местами. Соблюдение этих условий в четырехголосном каноне с равными расстояниями вступлений дает возможность сочинения бесконечных канонов в обращении:

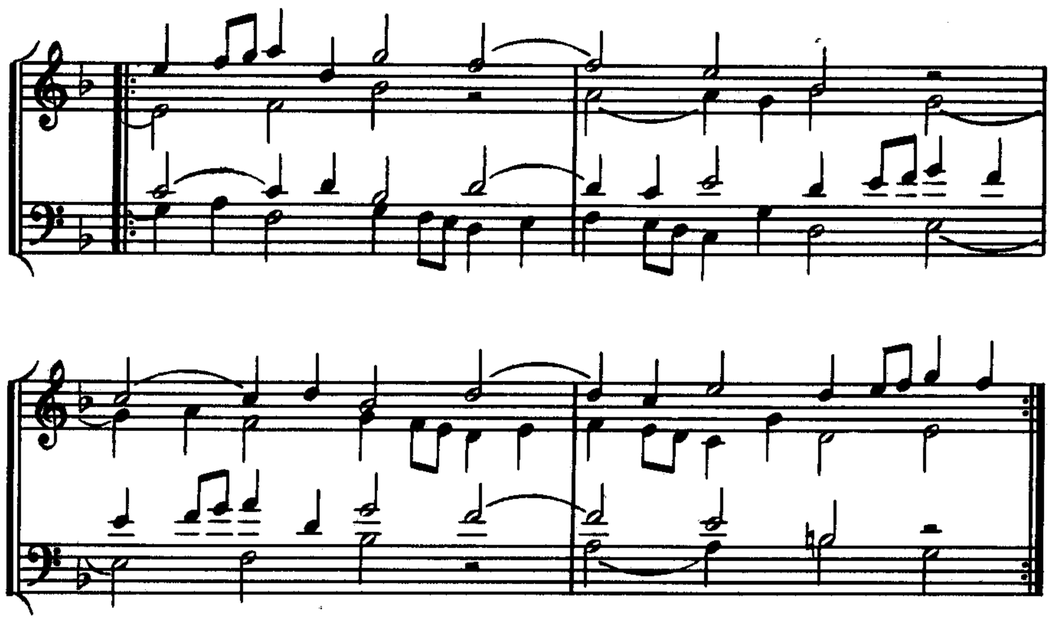
118 а) Я. Свелинк



б)



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Для всех примеров с обратимым контрапунктом, в том числе и для канонов, обязательна общая для всех голосов ось обращения.

В вокальной музыке XVI века — в мотетах, мессах и других жанрах — весьма распространены фугированные (имитационные) формы изложения. Как правило, с такими формами связано экспонирование и развитие значительных разделов текста, на основе чего возникали двух-, трех- и многочастные соединения фугированных разделов, каждый из которых развивает в простых или канонических имитациях свой основной тематический материал.

В вокальной полифонии строгого письма форма фуги еще не встречается. В многотемных (мотетных) имитационных формах с раздельными экспозициями лишь изредка заметно обособление заключительных, до некоторой степени итоговых, построений. Очень редко наблюдаются совместные проведения тематических элементов, ранее звучавших порознь. В обычных двух- или трехчастных формах подобного типа последней части придается больший вес, нередко посредством ее повторения (см.: Палестрина. Месса «Lauda Sion», Benedictus).

В инструментальной музыке того же периода встречаются широко развитые формы, в которых более четкий контраст тем и их развитие приводят к трехчастности, основанной на появлении репризных моментов. Так, Фантазия О. Векки (см. № 198 в Хрестоматии «Полифонический анализ») представляет собой образец фугированной пьесы, в которой последовательно использованы всевозможные преобразования полуторатактовой темы: обращение, ракоходное изложение, многократное увеличение, ритмическое варьирование, дробление, разновидности канонических (стреттных) проведений. В такте 33 введена новая, контрастная тема, а в такте 54 вступает в двойном контрапункте с репризой первой темы третья тема. Неоднократные совместные проведения этих тем составляют третью часть пьесы (т. 54—81), которая завершается кодообразными двойными, предельно сжатыми стреттами (т. 82—93). В трехчастных имитационных формах с раздельным показом тем вторая уже не выступает в качестве более весомой. В заключительной части возвращается первая тема и акцентируется ее приоритет наряду с достижением единства целого.

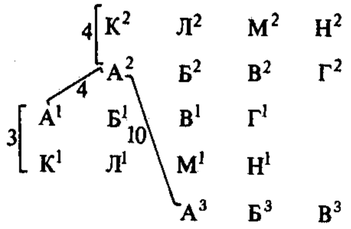
При сочинении двух- и трехчастных двойных фугированных пьес рекомендуется придерживаться следующей методики:

1. Сочиняются две темы (по возможности контрастные) в виде двойного канона. Если одна из них дается готовой, то к ней в форме двойного канона присочиняется вторая.

2. На основании замысла (намерений показа и разития каждой из тем) составляется схема проведений прямых или вариантных, простых или канонических имитаций, «реприза» со стреттами и двойным каноном. Чем подробнее составлен план, предусматривающий достижение частных и общих кульминаций, использование видов имитаций, ладотонального плана и т. д., тем быстрее протекает процесс сочинения, тем значительнее результат.

3. Подробный план произведения целесообразно фиксировать на двойном нотном стане, отличая таким путем не только последовательность проведений тем, но и их регистровое положение, тональные планы интермедий и архитектонику проведений.

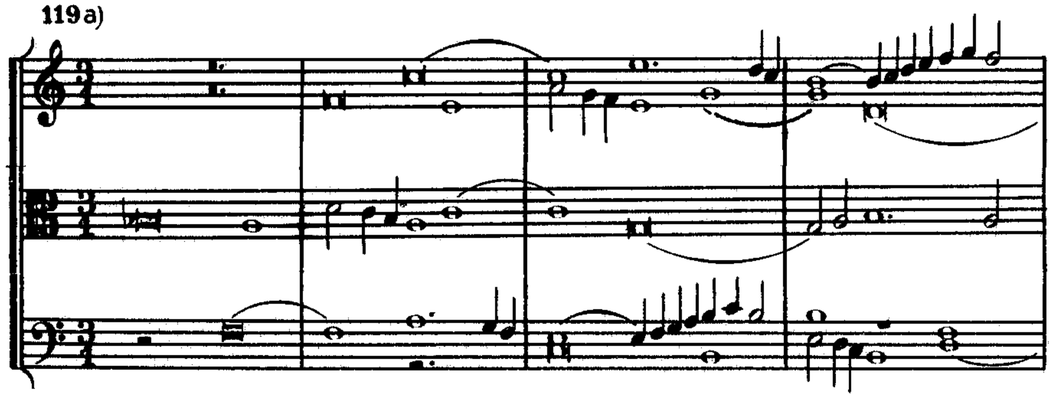
Сочинение однотемных и двойных канонов в пятиголосии по методике не отличается от четырехголосных. Распределение интервалов вступления пропост и риспост в пятиголосном каноне возможно с таким расчетом, чтобы потребовалось лишь соблюдение ограничений одного показателя. Например:



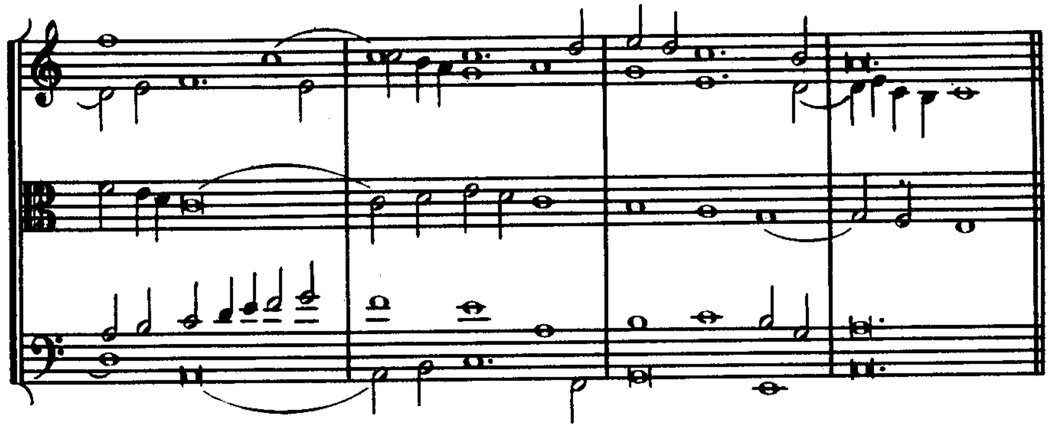
Как можно заключить из схемы, пропосты и первые риспосты образуют, соответственно, первоначальное и производное соединения при Iv—7. Соединения же $\begin{matrix}А^2\\Л^1\end{matrix}$ и $\begin{matrix}Л^2\\А^3\end{matrix}$ представляют, соответственно, первоначальное и производное соединения при Iv—21, то есть при другом варианте того же показателя.

При таком распределении вступлений и интервалов достаточно в соединении пропост соблюдать ограничения простого контрапункта и двойного контрапункта октавы.

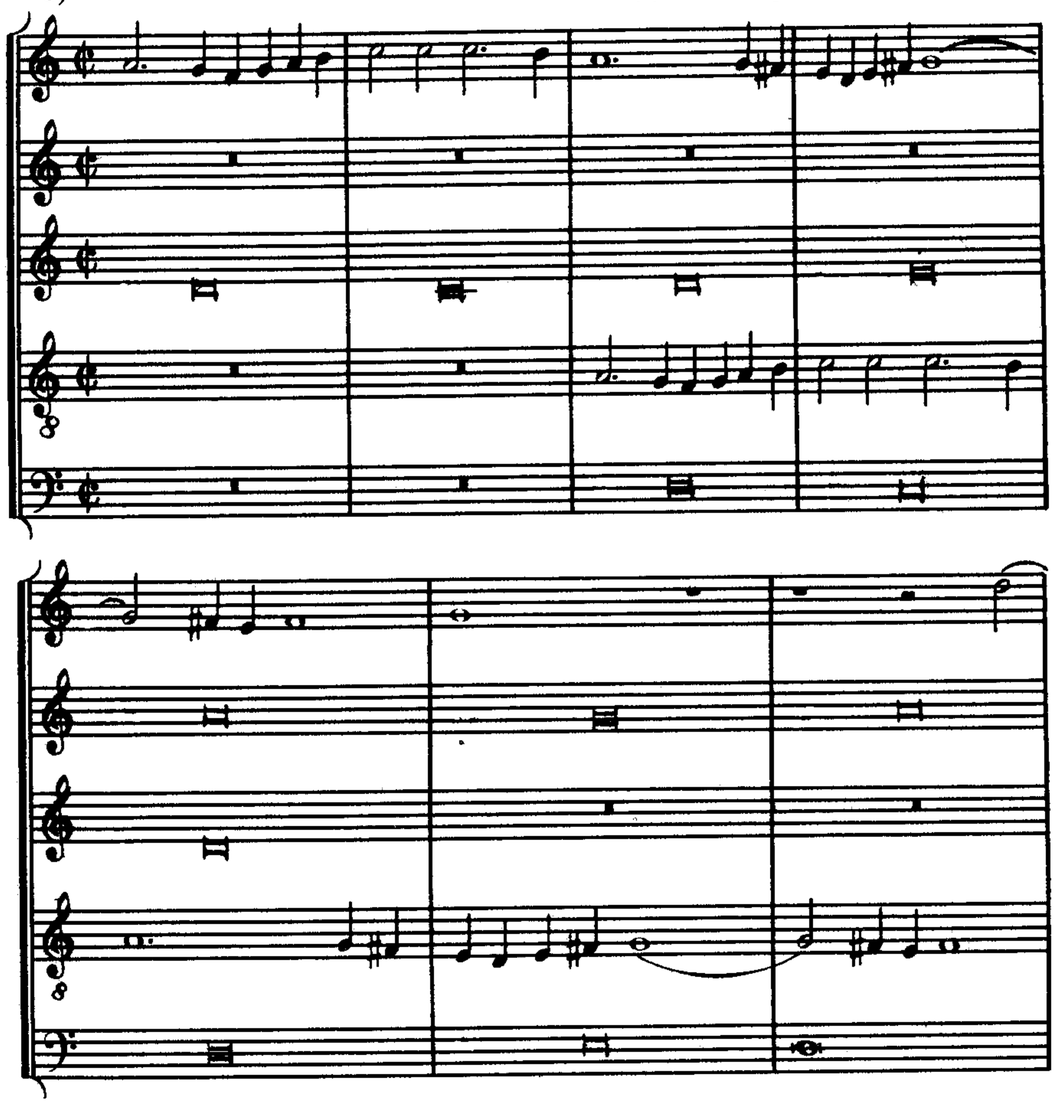
119а)



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



б) Дж. Палестрина. Месса, Agnus Dei



Примеры 119а, б представляют собой соединение двух- и трехголосного канонов. В пятиголосии нередко используется двойной четырехголосный канон с пятым свободным голосом.

РАЗНОВИДНОСТИ ФОРМ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТРОГОГО СТИЛЯ

В теоретических трудах XV и XVI веков уделяется много внимания описанию различных композиционных форм. Следует иметь в виду, что ряд терминов, использовавшихся в старых трудах о музыкальных формах, сейчас можно применять лишь условно — они требуют ряда оговорок. Так, например, фугой называли в XV—XVI веках канон в современном понимании, а термином «канон» («закон») называлось правило, содержащее рекомендацию, как следует поступать с данной мелодией. Нередко мелодии канонов давались без правил, которые следовало «отгадать». Традиция «канонов-загадок» сохранялась вплоть до конца XIX века.

И. Тинкторис (ок. 1435—1511) так определяет значение термина «Фуга». «Фуга представляет собой равенство голосов многоголосного целого в области длительностей, наименований, формы, а иногда и расстановки знаков и пауз», — давая, таким образом, описание канона в нашем понимании, а точнее — каноническое развитие как принцип. Известный австрийский теоретик И. Фукс (1660—1741) определяет фугу как произведение, в котором «повторяются следующим голосом определенные ноты, в предыдущем голосе исполненные»; при этом требуется соблюдение тональности и (чаще) сохранение расположения целотонных и полутоновых шагов.

В произведениях XV и XVI веков господствовал ряд принципов формообразования — с. f., развертывание и различные виды имитационности; среди последних большое место занимали канонические имитации, в которых использовались разновидности сложного контрапункта. Однако обобщения и суждения о типах музыкальных форм еще весьма расплывчаты и робки. Нам, знакомым с основательными описаниями форм в музыке классиков, ближе и естественнее рассмотрение полифонических форм строгого письма с точки зрения осознания и кристаллизации в них принципов формообразования, являвшихся основой форм инструментально-вокальной музыки более позднего времени.

Появление и вызревание форм и принципов формообразования в вокальной музыке Высокого Возрождения в очень большой степени связано с развитием мелодики и постепенным становлением полифонической темы. Все развитие мелодических линий в мотетах и мессах, как и в ряде других жанров, вело к постепенному отбору и кристаллизации мелодических оборотов, связанных, с одной стороны, с декламацией текста и, с другой — с бытующими песнями или народными песнями различных стран.

Малая индивидуализация мелодики строгого письма имела своим последствием отсутствие сколько-нибудь протяженного, в частности начального, одноголосия, а с момента проникновения имитации в профессиональное творчество — явное преобладание канонических имитаций. Каждое новое исследование раскрывает связь мелодических образований профессиональной музыки (в мадригалах, мотетах, мессах) с народно-песенными мелодиями. Сравнения убеждают в стилистической близости мелодических оборотов, как и форм и типов изложения. И решающую роль в таком сближении сыграло привлечение в качестве с. f. мелодии светской песни.

Вокальные формы полифонии находятся в большой зависимости от формы и содержания текста (слов). В зависимости от характера текста музыкальная форма основывается на использовании различных музыкальных средств. Например, если в мессе всем известные слова

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

не требуют одновременного музыкального изложения, то в повествовательной песне для достижения слышимости текста требуется преимущественно одновремнное произнесение слов, или неоднократное их повторение.

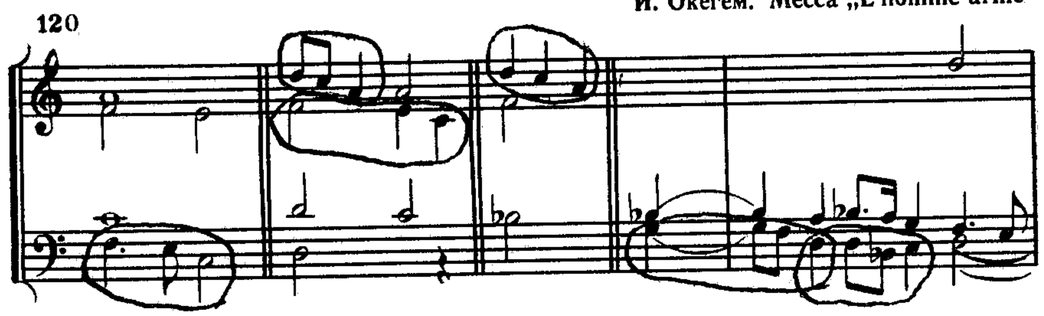
В мессах и мотетах весьма длительное время в качестве формообразующего средства использовался с. f. — хоральная или песенная мелодия, излагаемая обычно более крупными длительностями и служившая объединяющей основой; ее звукоряд, а иногда и мелодические обороты цементировали развитие других голосов. Иногда при этом утрачивались ритмические особенности и, тем самым, терялась образная характерность мелодий с. f. Авторы мотетов и месс весьма индивидуально обращались с мелодиями, используемыми в качестве с. f. Как правило, с. f. располагался в партии тенора. Именно поэтому мессы, написанные на с. f., назывались теноровыми мессами. В развернутых частях месс тенор исполнял избранную мелодию по нескольку раз или как бы «передавал» мелодию альту или сопрано, чем усиливал вариационную основу развития и структуры целого. Но с. f. мог вступать не с самого начала и мог исполнять части избранной мелодии иногда с бóльшими или меньшими перерывами. Разделы мелодии, передаваемые тенором другим голосам, сохраняли высотный уровень мелодии; если же проведение мелодии проучалось целиком басу, альту или сопрано, то она смещалась на другой высотный уровень. Нередко внутри частей мессы или циклического мотета следовали друг за другом разделы формы, где создавался известный контраст тем, а отдельные внутренние части лишались с. f. Так, в месса И. Окегема «L'homme armé» («Вооруженный человек») трехчастная первая часть (Kyrie) построена полностью в соответствии с трехчастным же с. f., в котором лишь увеличены перерывы между его построениями.

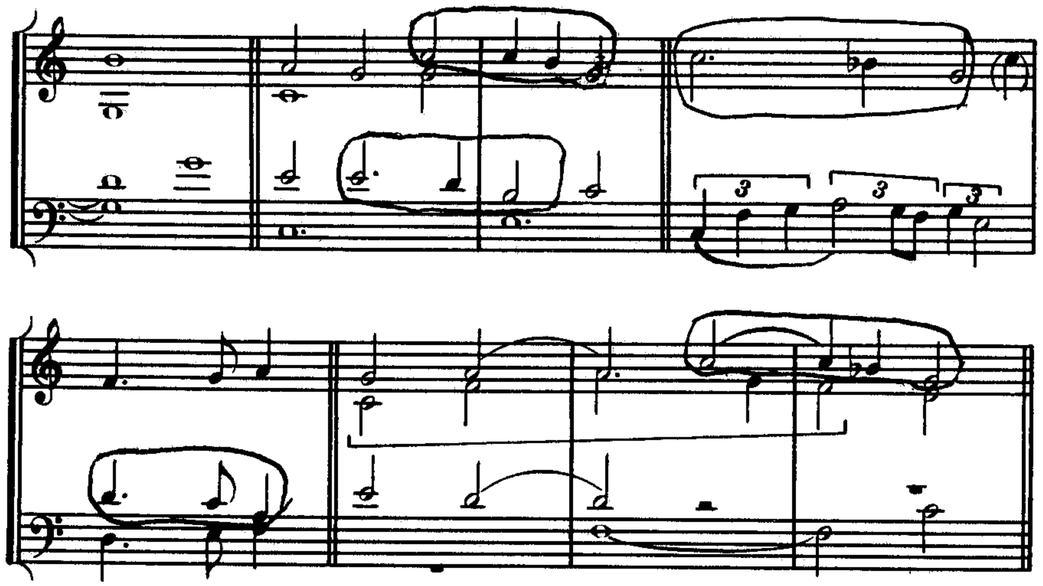
На всем протяжении части с. f. поручен тенору. Во второй части мессы исполнение фраз с. f. чередуется между альтовой и теноровой партиями. В третьей части с. f. перемещен на квинту вниз и его исполняет басовая партия.

Разделы неоднократно повторяющегося с. f. перемежаются большими паузами. Разделы четвертой части — Pleni и Benedictus, — как и средний раздел пятой части (Agnus), лишены с. f.

В мессе Окегема использование с. f. — не единственное средство объединения частей целого. Несмотря на то что имитация проникла в многоголосную ткань этого произведения лишь в очень малой степени и интонационно-мелодическое развитие линий представляет собой весьма свободное развертывание, автор мессы использует несколько кратких мелодических оборотов, которые пронизывают ткань, не будучи при этом организованы как имитация (обращаем внимание на трихордную природу отмеченных оборотов):

И. Окегем. Месса „L'hommé armé"





Разнообразие в использовании с. f. здесь даже в случае большого увеличения длительности не приводит еще к неузнаваемости его мелодии.

В мессе Я. Обрехта, написанной на тот же с.f. — мелодию песни «L'homme armé», принцип использования основной темы как объединяющего средства сохранен, но более систематизирован: части, содержащие с. f., чередуются с разделами, лишенными его. Если объединяющим средством целого в мессе Окегема было многократное проведение в различных частях отдельных мелодических оборотов, то господствующее место в мессе Обрехта занимают простая и каноническая имитации и весьма отчетливая структура частей. Так, например, первая часть Kyrie по использованию разделов основной мелодии приближается к концентрической структуре:

А Б В Б^1 А^1

Раздел А опирается после трехтактного вступления на первые 11 тактов песни (т. 4—14), а раздел Б — на следующие 4 такта. Раздел В — без с. f. (т. 20—44), а Б^1 (т. 45—54) проводит в альтовой партии прерванную разделом В середину мелодии песни (т. 17—24); А^1 (т. 55—65) снова в теноре — реприза песни. Разделы А, Б, Б^1, А^1 в окружении с. f. лишены имитаций. В сплошном четырехголосии этих частей окружающие основной голос линии представляют собой свободное мелодическое развертывание. Двух- и трехголосный раздел В состоит из следующих друг за другом двухголосных канонов, которым контрапунктирует свободный голос.

Как и в мессе Окегема, все части мессы Обрехта опираются на последовательное проведение частей с. f. Обращение же с ним у Обрехта значительно более свободное. Увеличение, особенно в последней части мессы, где третий раздел Agnus Dei построен на с. f., изложенном в форме обращения ракохода, достигает такого уровня, что звуки фактически играют роль местных, следующих друг за другом органных пунктов. Проведения в уменьшении не только сжаты, но и значительно ритмически изменены. Знаменательно и то, что сжатые построения с. f. используются, например, в начале последней части как отделы простой имитации, предшествующей вступлению с. f. в теноре.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Форма в крупном плане всех частей представляет собой разновидность концентрической структуры — А Б А Б¹ А¹; однако части ее могли восприниматься таковыми лишь в случае выделения соответствующими хоровыми партиями или громким инструментом мелодии самого с. f., так как окружающие его (с. f.) голоса (контрапункты) не отражают ту же структуру. Заметно, как длительность и сложность текста от части к части приводит к усложнению структуры. При этом выразительно используется контраст плотности и разреженности звучания наряду с контрастом разделов, построенных на основе с. f. и лишенных его (см. третью и четвертую части мессы).

Жоскен Депре создал две мессы на мелодию «L'homme armé». Первая из них представляет собой дальнейший шаг в области достижения тематического единства многочастного целого. На основе последовательного использования той же песни «L'homme armé» в качестве с. f. развитие голосов построено на имитациях мелодических образований, вычлененных из той же песенной мелодии. Своеобразие использования мелодии песни в качестве с. f. заключается еще в том, что в каждой последующей части эта мелодия излагается секундой выше, чем в предыдущей, так что она звучит в первой части от *c*, во второй — от *d*, в третьей — от *e* и т. д., оказываясь каждый раз в новой окраске. Кроме того, автор мессы использует в изложении самого с. f. и возвратное движение мелодии — ракоход (в Gloria и Credo). Единство частей мессы, в которых с. f. использован не только в теноре, но и как мелодический материал для имитационного окружения, весьма ощутимо и подчеркивается контрастом отдельных частей, лишенных с. f., например Pleni или Benedictus.

Вторая месса Жоскена на мелодию песни «L'homme armé» представляет дальнейший шаг в свободе использования мелодического источника. Месса эта обнаруживает лишь следы теноровой мессы, так как техника с. f. использована крайне редко и лишь в форме проведения в теноре крупными длительностями отдельных фраз мелодии (см. Credo, т. 17—43). Но полифоническая ткань всех частей обнаруживает то в большей, то в меньшей степени насыщение всех партий точными или варьированными вычленениями из песенной мелодии, чем достигнуто прочное единство целого.

Своеобразный и высокохудожественный образец пятиголосной теноровой мессы представляет собой месса Дж. Палестрины на с. f. той же песни. Однако мелодия его почти во всех теноровых проведениях использована в таком увеличении, что узнается с большим трудом; зато в окужающих тенор голосах части мелодии песни звучат в основном ритме и в богатейших имитационных, порой канонических соединениях. Свободные имитационные и ритмические преобразования тем не менее позволяют узнать их источник. Знаменательно, что в мессе Палестрины обнаруживается полное господство имитационности. Обращает на себя внимание, например, раздел «Qui tollis»: форма этой части представляет собой большое фугато, разворачивающееся над с. f., изложенным очень крупными длительностями. После первых шести проведений тема подвергается интонационным преобразованиям, сохраняя лишь начальную интонацию.

Заслуживает особого внимания постепенное накопление в совместном звучании различных оборотов из мелодии с. f. — например, в заключительном разделе Kyrie на фоне повторных проведений, подобно basso ostinato, имитационно проходят другие вычленения.

Если использование песенных мелодий (chanson, мотетов, мадригалов) в качестве с. f. с укрупненными длительностями и выравниванием ритмики имело своим последствием выхолащивание их интонационного содержания, то постепенное насыщение ткани всей мессы имитациями восстанавливает утраченное в с. f. интонационное содержание песенных источников.

Кроме того, ткань мессы свидетельствует о значительном продвижении музыкального мышления в области гармонической организации и восприятия вертикали. Краткие каноны и протяженные порой в несколько тактов отрывки опираются на отчетливые гармонии. Дифференциация каденций и более выявленная ладовая централизация способствуют, наряду с тематизмом, созданию прочного художественного единства целого.

ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ CHANSON И НЕМЕЦКАЯ ПЕСНЯ (LIED) XV—XVI ВЕКОВ

Светские жанры — французская chanson и немецкая песня (Lied) были весьма популярны как в своих странах, так и за их пределами. Происхождение многоголосных chansons и немецких песен XVI века теснейшим образом связано с народными песнями, хотя наряду с мелодиями народно-песенного происхождения в них использовались и оригинальные мелодии. Исключительно широкий охват тематики, образного содержания явился основой для отбора народно-песенных мелодий — исторических, шуточных, лирических, танцевальных.

В XV—XVI веках широкую известность во всей Европе приобрела французская chanson. Многоголосная песня распространялась в многочисленных изданиях. В простых вариантах она представляла собой трехголосие, складывающееся из соединения трех развитых мелодий. Обработке таких chansons отдали творческую дань многие, в том числе известные композиторы. В многочисленных chansons Окегема, Обрехта, Дюфаи, Жоскена (трех-, четырех-, пяти- и шестиголосных) использована и техника с. f. простых и канонических имитаций в сопровождающих заимствованную мелодию голосах. Повествования о значительных событиях, пасторальные сцены, лирические миниатюры требовали значительной гибкости формы. И в этой области chanson не имела себе равных. О популярности chanson свидетельствовало и частое использование ее мелодического богатства в других жанрах, например в мессах и мотетах. При этом из полифонических chansons заимствовалась не обязательно основная, а любая из мелодий ее окружения и не обязательно целиком. Мессы различных авторов, но одинаковые по названию, указывающему на первоисточник заимствованного тематического материала, могли и не обнаруживать сходства тематизма.

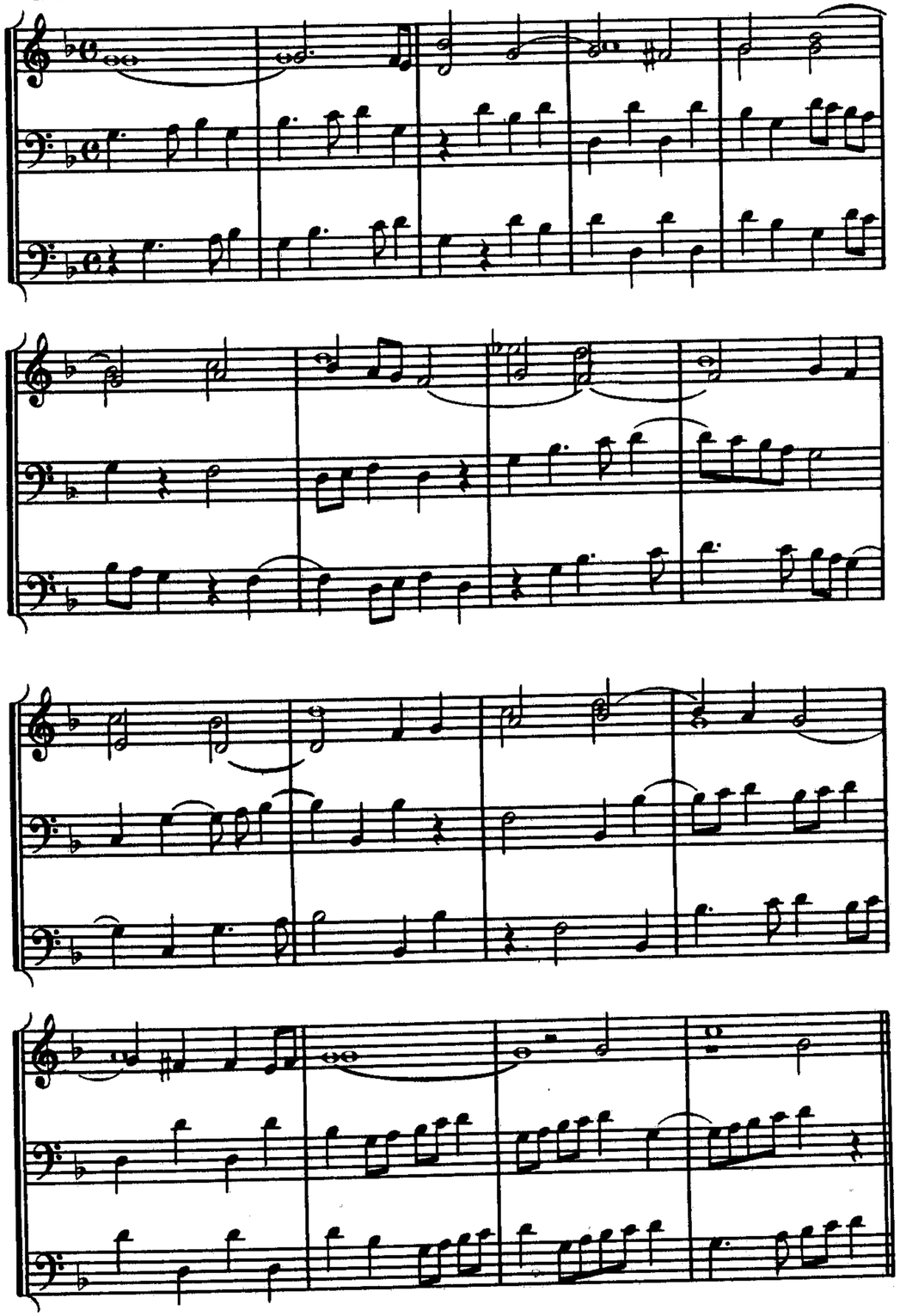
Полифоническая chanson достигла своего расцвета в творчестве нидерландцев, особенно Жоскена. Многие из них работали в Париже, Камбре, Турине, Антверпене. В chansons этих авторов, разнообразных по тематике, форме и средствам, использована прекрасная, подчиненная художественным устремлениям полифоническая техника.

Так, в chanson Жоскена «De tous biens plaine», написанной для смешанного хора без сопрано, тенорам поручен с. f., а басы divisi поют канон, который звучит как фон от начала до конца. В этом каноне намечаются контуры вариационной повторности (т. 1—10 и 10—18). Альты же поют постепенно развертывающуюся песенную мелодию, охватывающую полутораоктавный диапазон. Создается ткань из отчетливо воспринимаемых мелодических линий; цезуры в отдельных голосах здесь весьма редки и то лишь частично совпадают. Форма музы-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

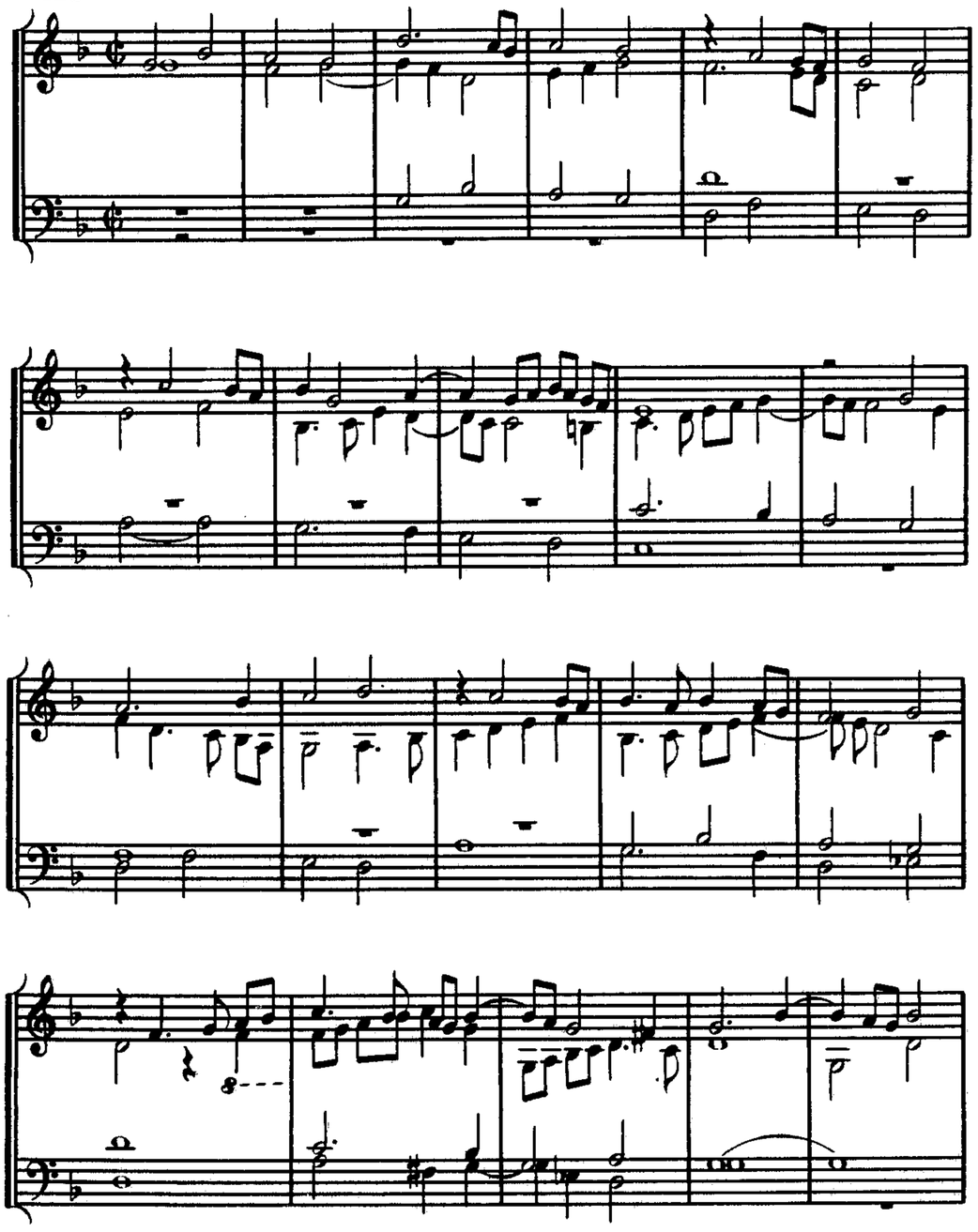
кального целого соответствует структуре текста и образует контуры трехчастности; в начале второй и третьей частей прослушиваются отклонения в доминантовую сферу. Все голоса поют одинаковый словесный текст:

121 **Жоскен. Chanson «Всеми достоинствами»**

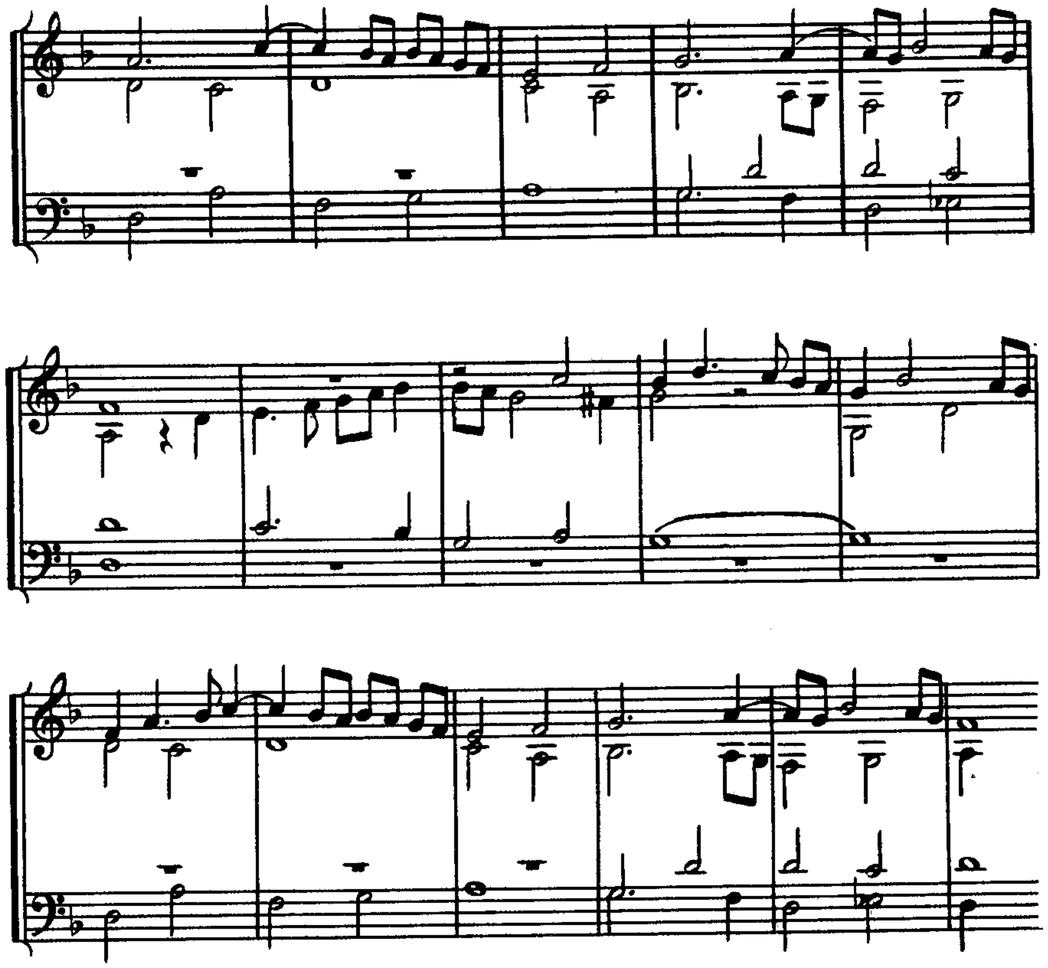


Иначе построена chanson «Adieu, mes amours» («Прощайте, подружки»). При таком же составе хора первой партии теноров поручена развитая мелодия, а вторая партия теноров и басы имитируют рассредоточенные паузами фразы в квартовом соотношении. Своеобразно использован текст. Альтовой партии поручен текст первых пяти строк, мужские голоса поют слова 6-й и 7-й строк и кадансируют в такте 21. Однако полная цезура не возникает, так как две первые строки в альтовой партии кадансируют лишь в такте 26. Но заметная (прочная) каденция в нижних голосах ощутима и завершает по тематическому материалу первую часть песни.

122 **Жоскен. Chanson «Прощайте, подружки»**



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Вторая часть этой chanson (т. 21—40) построена на следующих четырех (8—11) строках текста, излагаемых в нижних голосах имитационно, как и в первой части, в верхнюю кварту. А партия альтов излагает в это время текст 3-й строки на вариационно-измененном мелодическом материале тактов 22—27. Партия первых теноров продолжает свою мелодию с текстом 8, 9, 10-й и 11-й строк, но их произнесение не совпадает по времени со звучанием тех же слов в нижних голосах. На протяжении всей песни звучат одновременно различные слова. Вторая часть заканчивается такой же каденцией в нижних голосах, как и первая часть. На нее накладываются с различными текстами начала реприз двух верхних партий. Третья часть chanson (т. 40—60) представляет собой точную репризу первой части. Здесь сохранено и разновременное произнесение текстов 4-й и 5-й строк в верхней паре голосов, как и 11—14-й строк в нижних голосах. Таким образом, в едином художественном целом, какое представляет собой музыкальная ткань этой chanson, осуществлено соединение имитационной и разнотемной полифонии, а также сочетание в одновременности репризной трехчастной формы в верхней паре голосов с отчетливой куплетной формой в нижней паре голосов.

Полифонизация ткани chanson достигает в обработках Жоскена очень высокой степени мастерства и разнообразия. Разновидности простых и канонических имитаций, с. f., бесконечные каноны, полифоническое варьирование на основе подвижных и обратимых контрапунктов сочетаются с использованием различных песенных мелодий в контрапунктическом соединении. Нередко форма chanson Жоскена мотетообразна, иногда предваряет форму фуги.

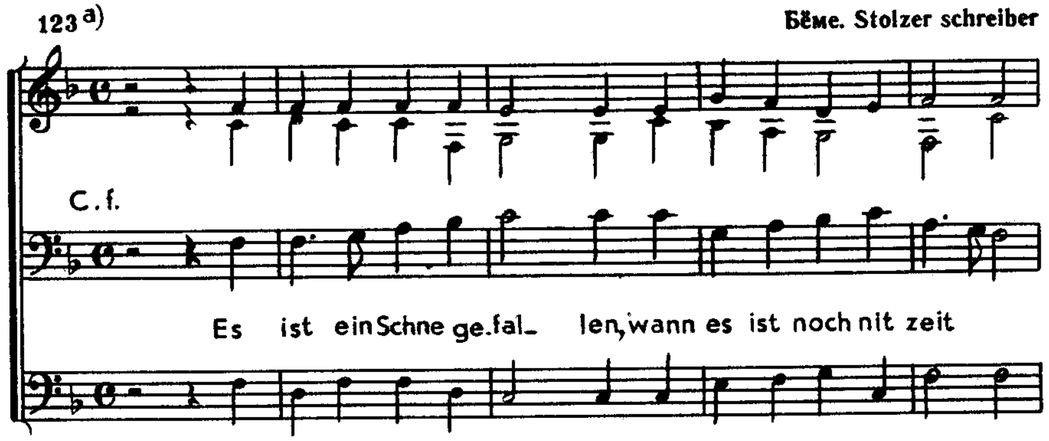
Немецкая многоголосная песня (Lied) имела, подобно французской chanson, большое значение в музыке XV—XVI веков. В этот период она представляла собой полифонические по преимуществу обработки популярных мелодий духовных, крестьянских и городских песен и играла большую роль в удовлетворении художественных потребностей весьма различных слоев общества. Многоголосная песня составляла существенную часть музыки, исполнявшейся дворцовыми хорами, а также ансамблями в домах бюргерства. О популярности песен свидетельствовало множество песенных сборников. В музыкальной жизни многоголосная песня постепенно заменила песню минезингеров.

Первая половина XVI века — время особого расцвета полифонической песни. В это время она занимала видное место в творчестве таких мастеров, как Генрих Изак (1450—1517), Людвиг Зенфль (1490—1543), Арнольд Брук (1490—1554), Генрих Финк (1445—1527), и других. В их творчестве популярные мелодии песен использовались в качестве с. f. или отдельных отрывков мелодий в мотетах и мессах. В этом процессе проникновения в духовную музыку популярных светских мелодий проявлялась идеологическая борьба. Гибкая по форме и разнообразная по тематике, песня отражала значительные события крестьянских войн, а в эпоху Реформации ее интонационное содержание составляло одну из основ протестантского хорала. Отбиравшиеся для обработок мелодии духовных напевов, светских, бытовых песен получали новые тексты и, выступая в роли с. f. (нередко в ритмическом увеличении), часто становились неузнаваемыми.

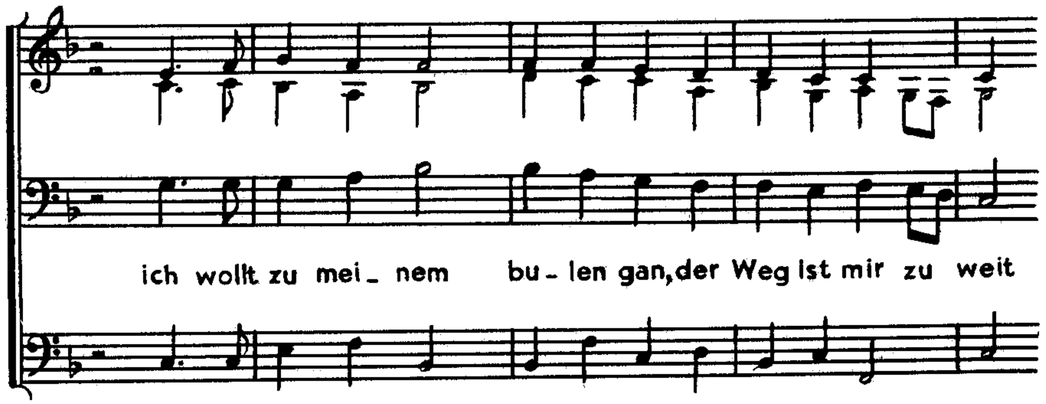
Художественный уровень песен, представленных во множестве сборников, весьма разный, так как в обработках песен принимали участие и любители (композиторы-непрофессионалы).

Во второй половине XV века в обработках преобладало трехголосие, в XVI веке господствует четырех- и пятиголосие. Наряду с с. f., окруженным гармоническими голосами (прим. 123 а), в обработках часто используется простая или каноническая имитация, при этом сначала вступают по очереди голоса, затем вводится с. f., нередко ритмически выровненный и в большом увеличении (прим. 123 б):

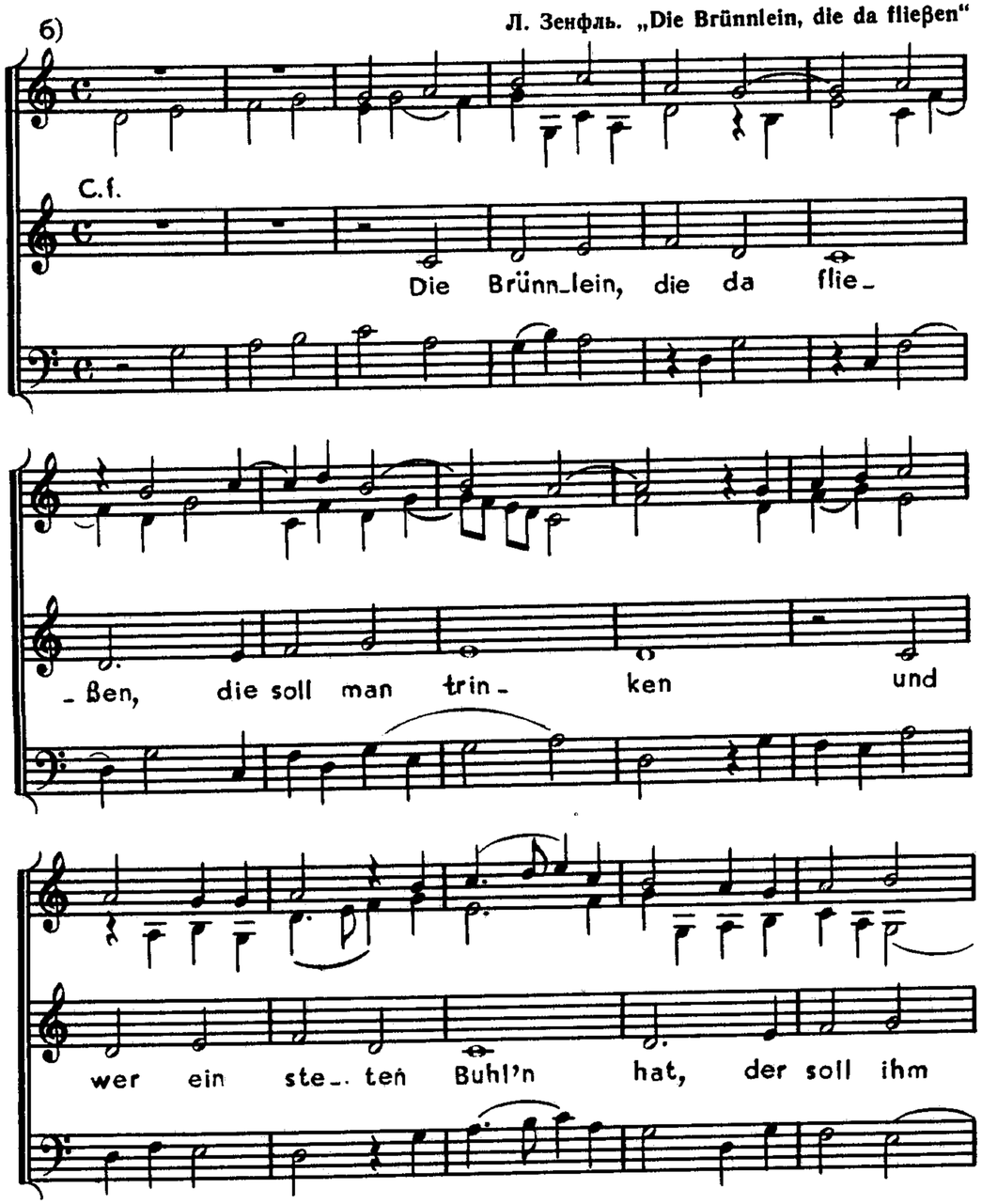
123 а) Бёме. Stolzer schreiber

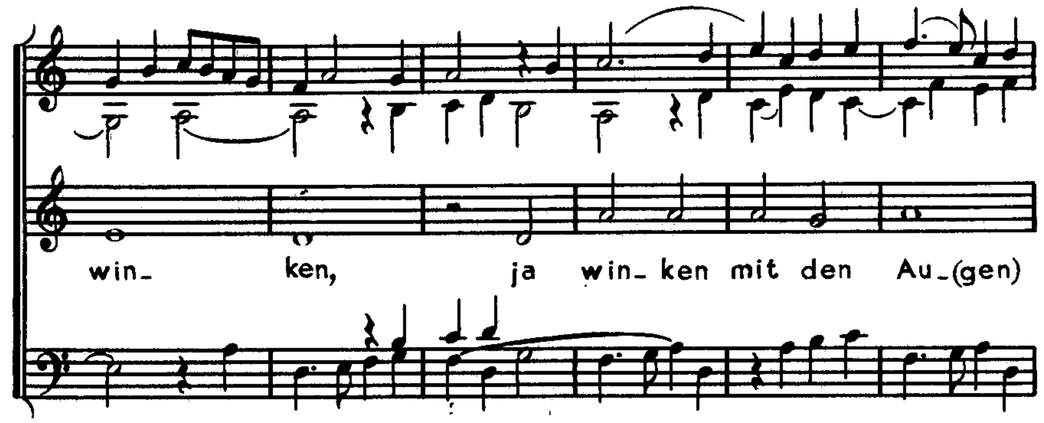


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



б) Л. Зенфль. „Die Brünnlein, die da fließen"





Тематические элементы основной мелодии, разрабатываемые в имитациях, сохраняют ритмику основной мелодии и тем самым делают песню легко узнаваемой. Несмотря на проявление большого внимания к тексту песен, в обработках занимает значительное место полифоническая техника нидерландцев. Однако она крайне редко приводит к сквозной проработке материала текстовых фраз, как это было характерно для мотета того же периода. Песни, как правило, куплетные, а сам куплет большей частью в форме bar *, соответственно форме самого с. f. (I и II Stollen и Abgesang). Как в мессах, мотетах, в обработках песен с. f. излагался нередко с перерывами, но сохранял при этом начальную свою форму в рассредоточенном виде.

Использование песен в качестве с. f. сохраняло и в многоголосном окружении основной мелодии ее ладовые особенности. Уровень ладовой централизации оставался обычно соответствующим самой песенной мелодии.

Во второй половине XVI века большое внимание обработкам песен уделяют Орландо Лассо (ок. 1532—1594), Иоганн Эккард (1553—1611), Михаэль Преториус (1571 или 1572—1621). В их творчестве песня приобретает большую характеристичность. Формируется несколько видов полифонической обработки: а) стреттно-имитационный, б) с участием канона, в) с остинатно повторяющимся голосом, г) мелодия с контрапунктом, д) смешанный вид. В XVI и XVII веках встречаются также обработки песен, в которых объединены в совместном или последовательном развитии две или три песни. Такой тип обработок весьма похож на форму мотета, в которой каждая новая текстовая фраза получала новую фугированную экспозицию (см. Хрестоматию «Полифонический анализ», № 190, 191, 193).

Задания

I. Прочитать: Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения, с. 113—128.

II. Проанализировать № 59—63 из Нотного приложения того же издания.

---

* Bar (Barform) — форма строфической песни, получившей распространение в искусстве мейстерзингеров. Она состоит из первой части — I Stollen, или Gesätz (закон), за которой следует метрически тождественная вторая часть — II Stollen, или Gegenstollen. Эти две части составляют Aufgesang, за которым следует метрически отличающийся от Stollen завершающий раздел Abgesang. Мелодия II Stollen воспроизводит мелодию I Stollen, а Abgesang мелодически самостоятелен. Благодаря этому образуется обычная форма ААБ. Иногда за разделом Б следует реприза одного из Stollen, и тогда возникает репризный вариант формы bar—ААБА.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

К ИСТОРИИ РУССКОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА XII—XVIII ВЕКОВ

НАРОДНО-ПЕСЕННАЯ ПОДГОЛОСОЧНАЯ ПОЛИФОНИЯ

Когда родилось многоголосие в русской народной песенности, точно установить невозможно. Вероятно, его начальные явления относятся к первоистокам языческой восточнославянской музыкальной культуры. Красота и впечатляющая сила русской народной песни значительное время как бы заслоняли ее многоголосную природу; первые записи народных песен были одноголосными. Лишь отдельные деятели русской музыки и фольклористики отмечали многоголосное звучание народно-хорового исполнения и его самобытность.

Творческое освоение русского народного многоголосия в полной мере началось с М. И. Глинки. В образовании его полифонического стиля, тематизма, творческом использовании подголосочной природы многоголосия, в своеобразии имитационности — всюду отчетливо влияние народного творчества.

Значительной вехой в изучении народного музыкального творчества явилась публикация в 1879 году собрания песен Ю. И. Мельгуновым. Свидетельствовали о творческом постижении многоголосной природы народной песни и обработки М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, публикации Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина.

Решающим этапом в научном изучении многоголосия крестьянской народной песни оказалась собирательская деятельность Е. Э. Линевой и А. М. Листопадова. Расшифровки фонографических, а впоследствии и магнитофонных записей дали достоверный материал для теоретических исследований народно-песенной культуры. Если в фундаментальном труде П. Сокальского «Русская народная музыка»*, в трудах А. Н. Серова и В. Ф. Одоевского ставились и исследовались существенные проблемы народной песенности в аспекте ее богатейшей и самобытной монодической культуры, то в труде Ю. М. Мельгунова акцент сделан на изучении природы многоголосия. В советское время эти исследования продолжены и продолжаются **.

Русские народные песни звучат во всех регионах необъятной страны и обнаруживают свои местные особенности, сохраняя при этом всюду те общие черты, которые свидетельствуют об основах, связанных с общими истоками и условиями бытования.

Многоголосие песен многих народностей обнаруживает более или менее ясные следы гетерофонного происхождения. Именно гетерофония была одним из истоков многоголосия, особенно у народов, у которых существует традиция хорового или ансамблевого пения, совместной игры на инструментах или инструментального сопровождения пения. Гетерофония представляет собой совершенно определенный и очень емкий принцип развития и соотношения голосов многоголосия, а именно сочетание в одновременности различных вариантов одной мелодии, что приводит, при сохранении тематического единства целого, к весьма

* Сокальский П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.

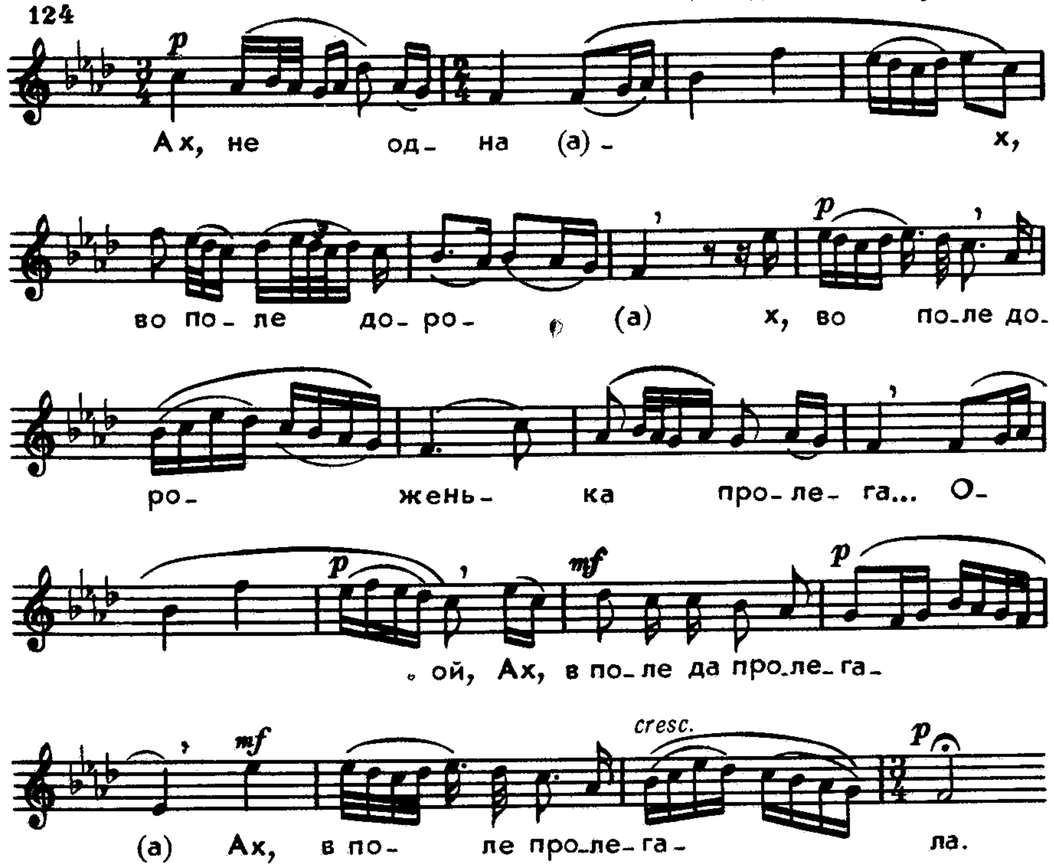
** В их числе: Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М., 1948; Евсеев С. В. Русская народная полифония. М., 1960, а также работы Т. С. Бершадской, Т. Ф. Мюллера и других.

развитому то своеобразно-полифоническому, то гомофонному многоголосию. Являясь специфическим видом гетерофонии, русское народно-песенное многоголосие в музыковедческой литературе именуется подголосочным многоголосием. Этот склад — наиболее древний. Во всех его разновидностях ему присущ один общий принцип соотношения различных компонентов с основной, часто варьируемой в куплетах мелодией. К основной мелодии присоединяются, от нее ответвляются другие голоса — так называемые подголоски, являющиеся ее свободными вариантами. Различия между ними и основной мелодией могут быть бóльшими или меньшими — от сплошного совпадения или полного параллелизма и ритмического тождества до большого ритмического разнообразия и близкого к контрапунктическому соотношению мелодики.

Отличие подголосочного склада от вокальной полифонии в обычном смысле слова порой весьма небольшое, но в одном аспекте всегда отчетливое. Оно заключается в отношении к тексту, в стремлении поющих к четкой подаче слов и, следовательно, к созданию возможности полного их восприятия. В нем нет постоянства в количестве голосов, плотность ткани то увеличивается, то разрежается. В моменты каденций голоса обычно сливаются в унисон или расходятся в октаву. Естественной расчлененности речи подчинена вся многоголосная ткань, в том числе возникающие иногда имитации.

В лирических и протяжных песнях структура текста и музыкальных построений может и не совпадать. Слово, недосказанное в момент окончания музыкального построения, прерывается и досказывается в следующем построении:

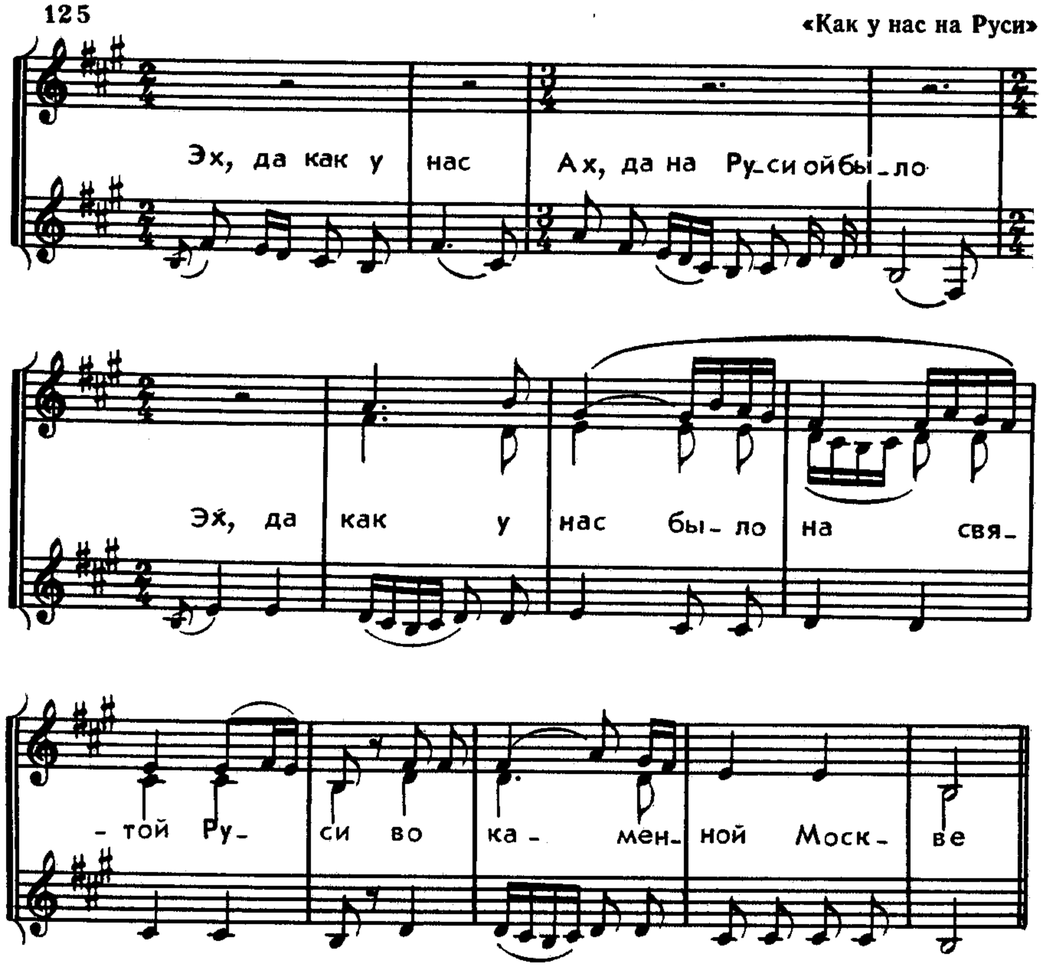
«Ах, не одна во поле дороженька»



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Внимание к подаче текста существенно влияет и на вертикаль, объясняя отсутствие приготовленных задержаний и своеобразие в применении имитаций, которые всегда подчиняются структуре текста:

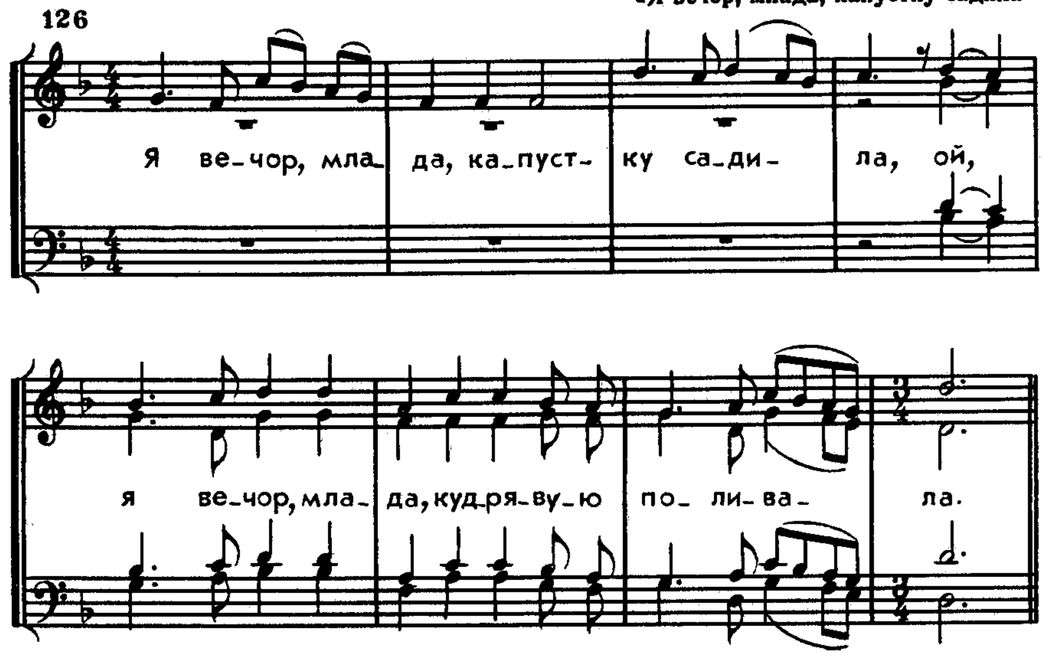
125 «Как у нас на Руси»



Имитации не создают, таким образом, сплошной непрерывности развертывания, так как имитирующий и контрапунктирующий голоса кадансируют всегда одновременно. Кроме того, господство структурных совпадений, особенно в повествовательных текстах песен, подчеркивается интонационным соответствием, в первую очередь, в моменты каденций, где утвердительным окончаниям текста соответствуют завершающие интонации в нижнем регистре, которые, как правило, звучат в унисон. В многоголосии, в котором подголосочность достигает соотношения голосов, близкого к полифоническому, очень стойким отличительным моментом является именно унисонное завершение построений, слияние всех голосов в одной заключительной ладовой опоре.

Наличие главной мелодии и мелодических образований, ей подчиненных и являющихся ее вариантами, не позволяет говорить о полифонии в обычном смысле слова, несмотря на то что подголосочная ткань часто весьма к ней приближается. Вместе с тем нельзя относить такое многоголосие и к гомофонному складу, так как подголоски обычно достаточно значительны, и обнаруживая свою мелодическую природу, не ограничиваются ролью гармонического резонатора, хотя приближение к гармоническому складу иногда также возникает:

126 «Я вечор, млада, капустку садила»



Преобладание прямого (восходящего или, чаще, нисходящего) движения способствует не только совместному унисонному кадансированию голосов, но сохраняет близость очертаний подголосков к контурам основной мелодии даже в тех случаях, когда подголосок значительно развит. Благодаря этому сохраняется тематическое единство мелодических компонентов, которое к тому же поддерживается одновременным произнесением всеми голосами слогов и слов текста.

В мелодике и многоголосии русской народной песни очень устойчив, можно сказать константен ряд ладотональных признаков, который сохранился на протяжении многовековой истории и представляет собой различные ладовые образования от узкообъемных двух- и трехзвучных систем до широко развитой диатоники, порой обогащенной хроматикой. Среди этих устойчивых признаков первостепенное место принадлежит ладовой переменности — свободе мягких и вместе с тем очень выразительных внутриладовых смен опоры, то есть модуляций, в которых, однако, совместное кадансирование мелодии и подголосков в заключениях обозначило тенденцию к ладовой централизации.

Ладовая переменность, легкость смен опоры как в неполной, так и полной диатонике является общим признаком русской народной песни независимо от регионов и времени ее бытования и составляет особенности ее интонационного содержания. К этим особенностям относятся отчетливая «сопротивляемость» вводнотонности и тритоновым интонациям, преобладание натуральных диатонических разновидностей мажора и минора, как и обиходного лада, весьма значительные следы ангемитонных, в частности пентатонных ладообразований. Перечисленные признаки в немалой степени присущи и многоголосию.

В русских народных песнях господствует куплетно-вариационная форма. Начальный куплет, чаще всего в форме периода типа развертывания, обычно является экспозицией основного образа — темой вариационного цикла. Различаются две основные разновидности структур куплетов:

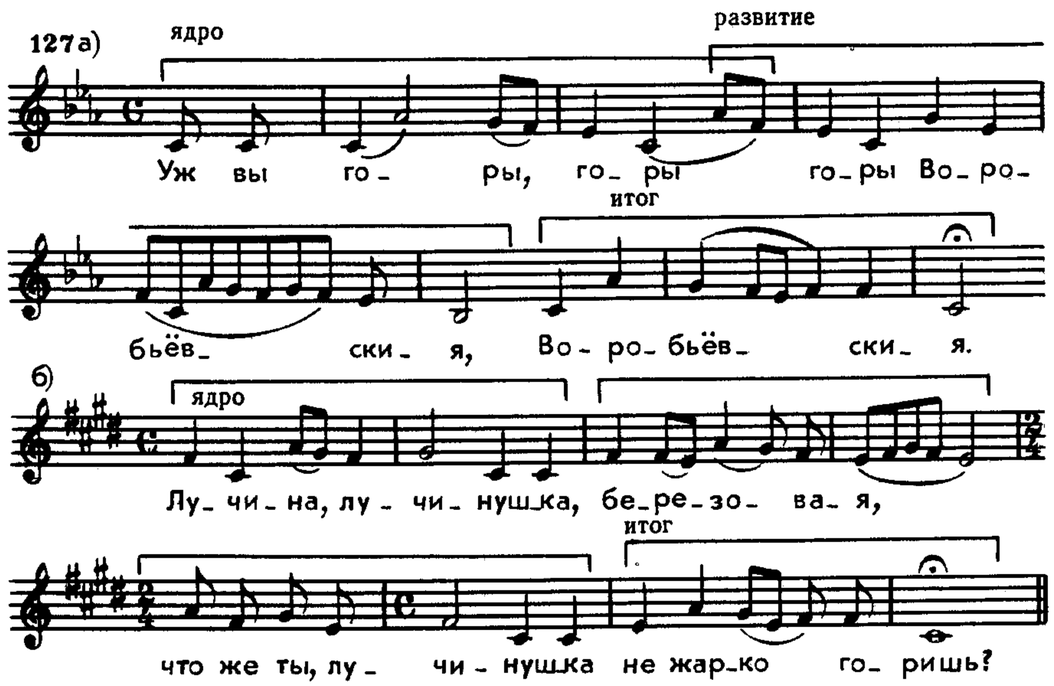
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

1. Тематически и тонально замкнутые куплеты в форме периода, имеющего совершенную заключительную каденцию в основной тональности (на основной ладовой опоре). Очень часто последнее построение такого куплета является в тематическом отношении завершающим, обобщающим предшествующее развитие, то есть итоговым. В дальнейшем такие периоды будем называть замкнутыми.

2. Тематически и тонально незамкнутые, как бы усеченные куплеты, в конце которых отсутствует не только заключительная каденция, но и итоговое построение. Подобные образцы характеризуются сменами ладовых опор, которые в одних случаях принимают форму модуляции, а в других играют роль половинной каденции. В дальнейшем такие куплеты мы будем называть незамкнутыми.

В замкнутых периодах могут быть три и более построений, из которых первое представляет собой тематическое ядро, следующие его развивают, а заключительное замыкает, подытоживает развитие. Срединные построения редко лишь повторяют ядро; в протяжных песнях они обычно расширяются или сжимаются, переносятся на другой звуковысотный уровень и ладовую сферу, видоизменяются или дробятся. Заключительное же построение, не являясь репризой, как правило, синтезирует начальный вид ядра с существенными его изменениями в срединных построениях:

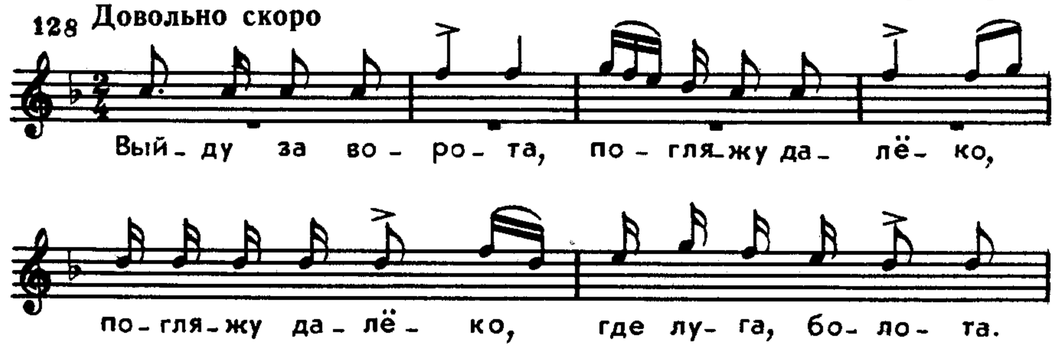
«Уж вы, горы»



Песня «Горы» — очень наглядный пример и не нуждается в комментариях. То же относится к примеру 127б, где отчетливы два срединных построения.

В незамкнутых куплетах обычно отсутствует итоговое построение; каденция не на основной опоре создает более тесную функциональную связь с началом следующего куплета, который воспринимается иногда как реприза. В таких случаях развитие песни составляет как бы цепь — а б $а^1$ $б^1$ $а^2$ $б^2$ и т. д.:

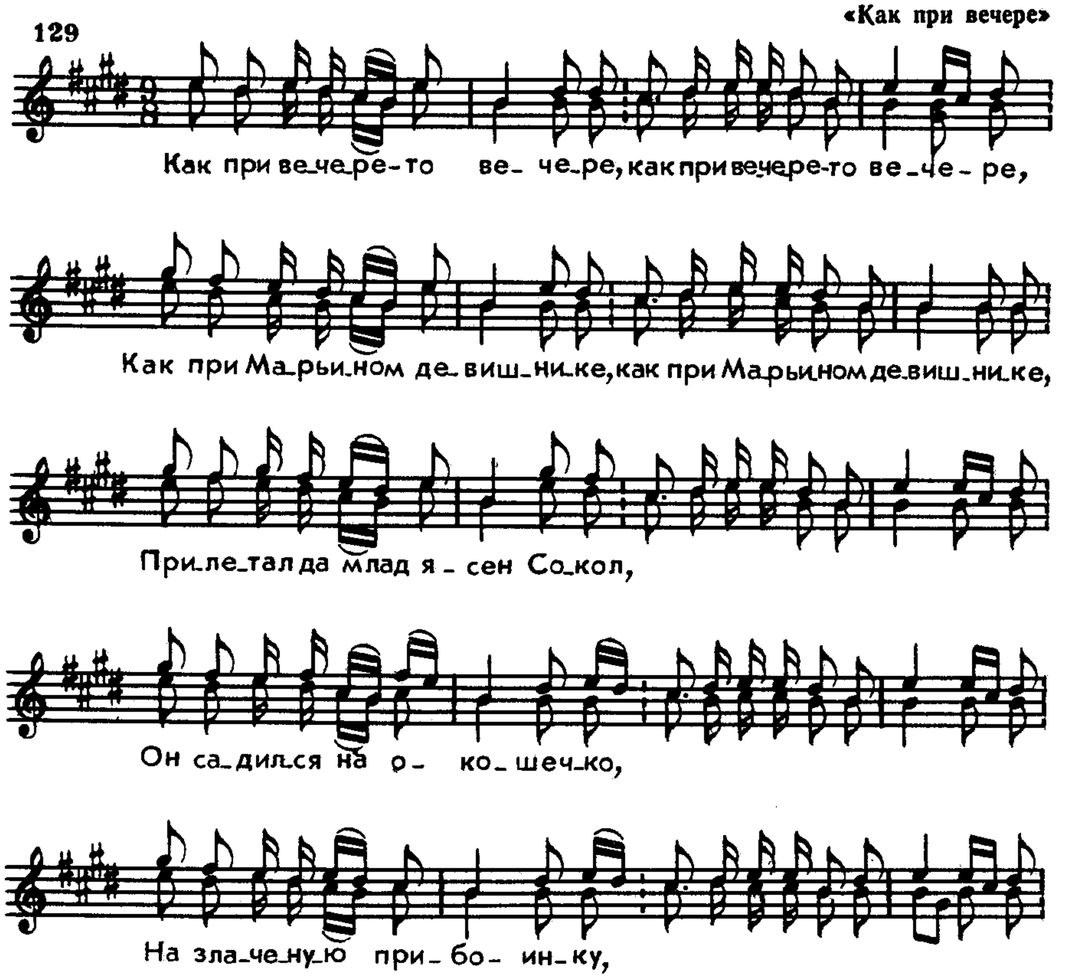
«Выйду за ворота»



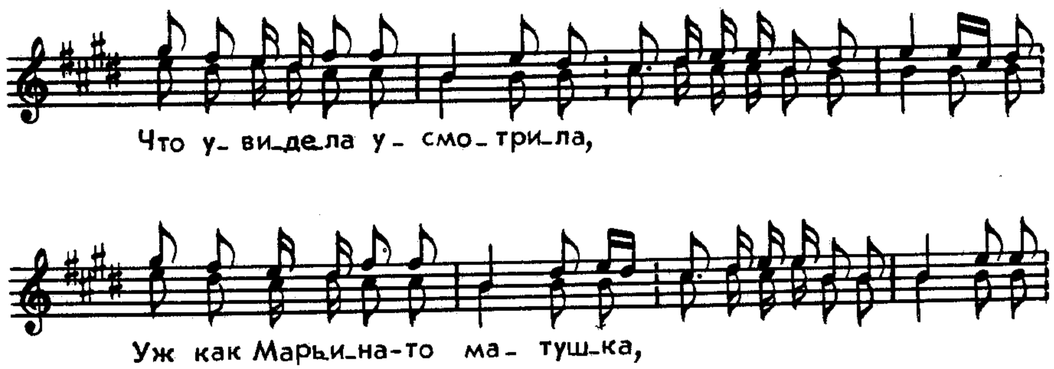
В записях песен, доведенных до их полного завершения, они предстают как художественное целое, как более или менее выстроенный цикл вариаций, в котором нередко заметны группы вариаций. Группировка обычно основана на развитии словесного текста, но, как правило, находит свое развитие в структуре музыкального — мелодического и многоголосного — изложения.

В песнях с незамкнутым куплетом группировка осуществляется нередко заменой половинной каденции, заключающей группу вариаций, на заключительную:

«Как при вечере»



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

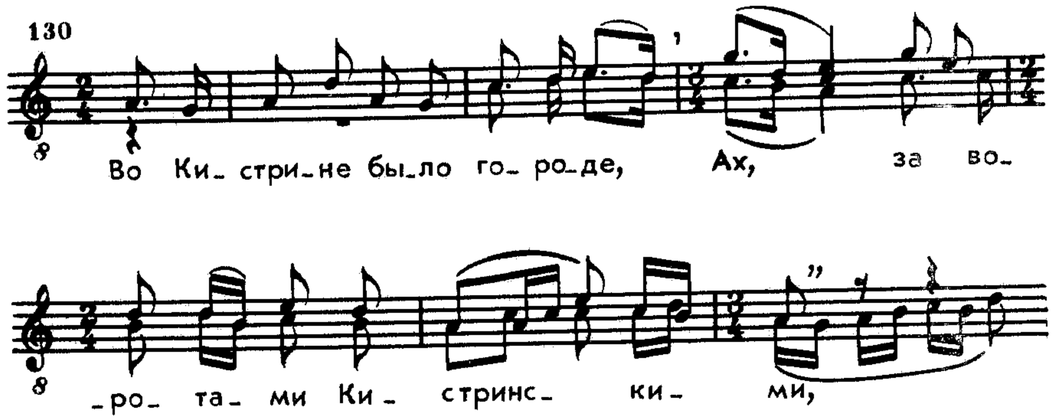


Краткий куплет этой песни состоит из двух построений (ядра и его варианта). Шесть первых куплетов неизменно кончаются доминантой, а седьмой куплет, завершающий рассказ от третьего лица, заканчивается тоникой. Следующие семь куплетов (восьмой — четырнадцатый) образуют вторую группу, в которой пять первых вариаций заканчиваются доминантой, а последние две — тоникой.

Группировка вариаций достигается различными музыкальными средствами. В песнях с замкнутым куплетом она нередко совершается мелодическими связками между соединяемыми куплетами:

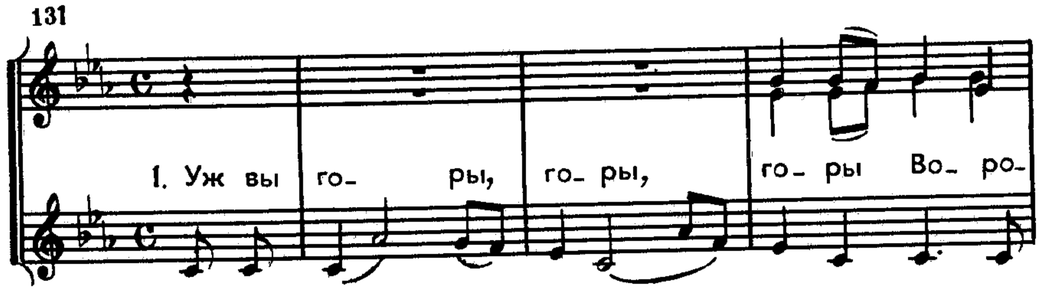
«Во Кистрине было городе»

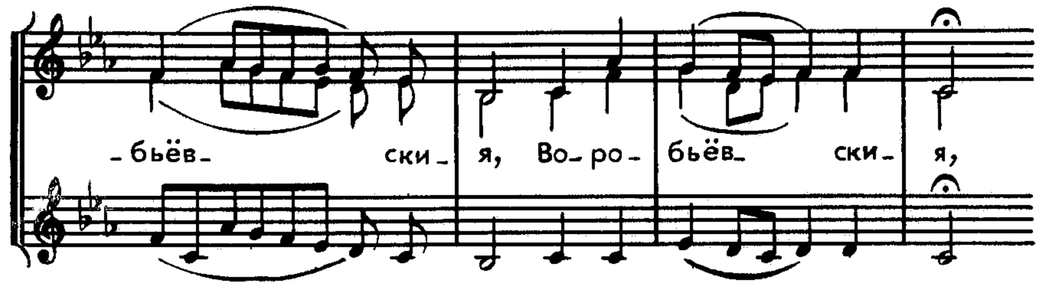
130

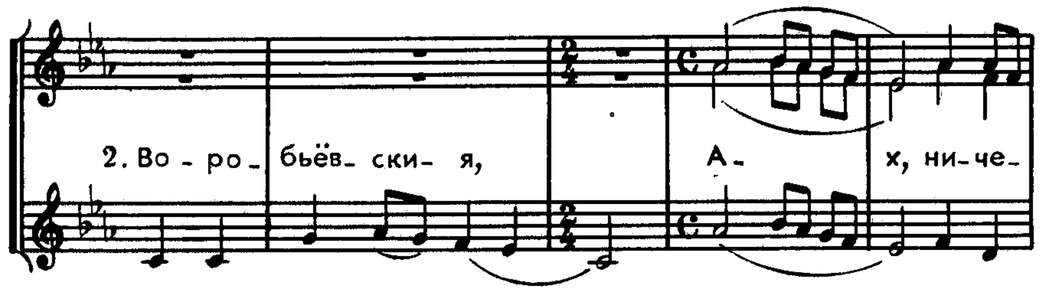


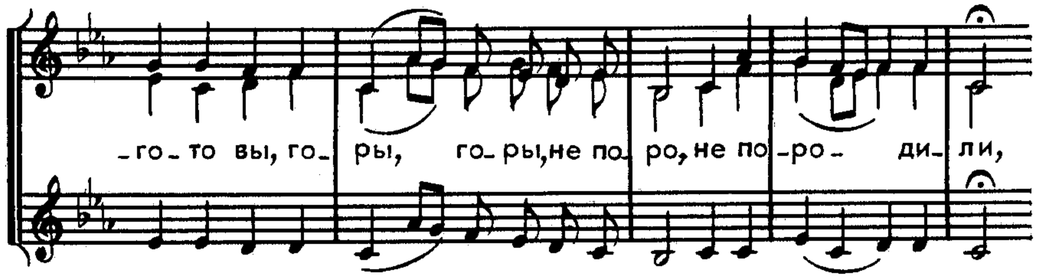
В других случаях средством образования цикла является постепенное структурное и ладотональное развитие от вариации к вариации:

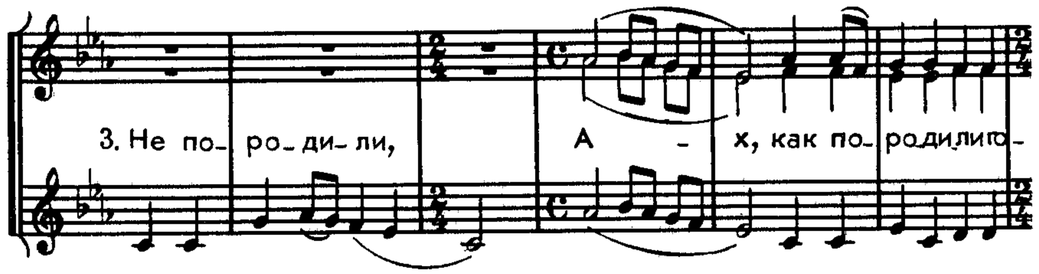
131

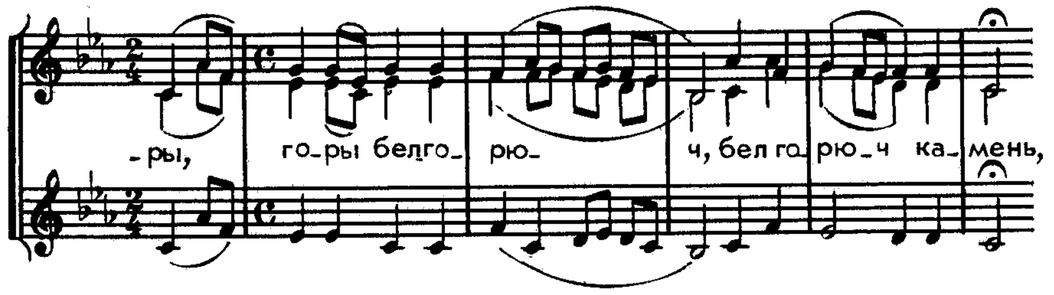




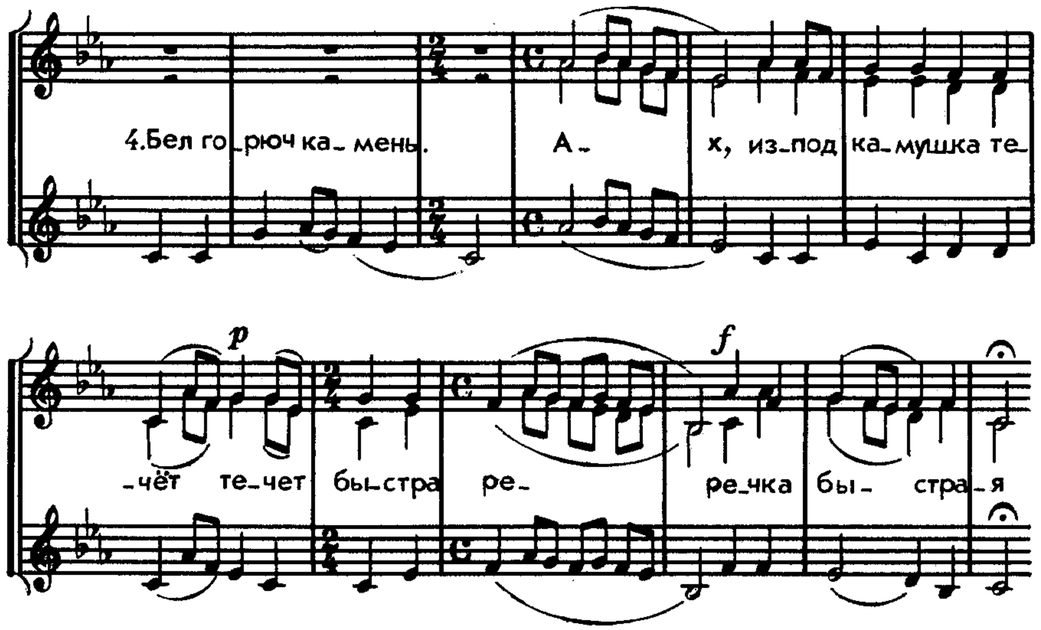








Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

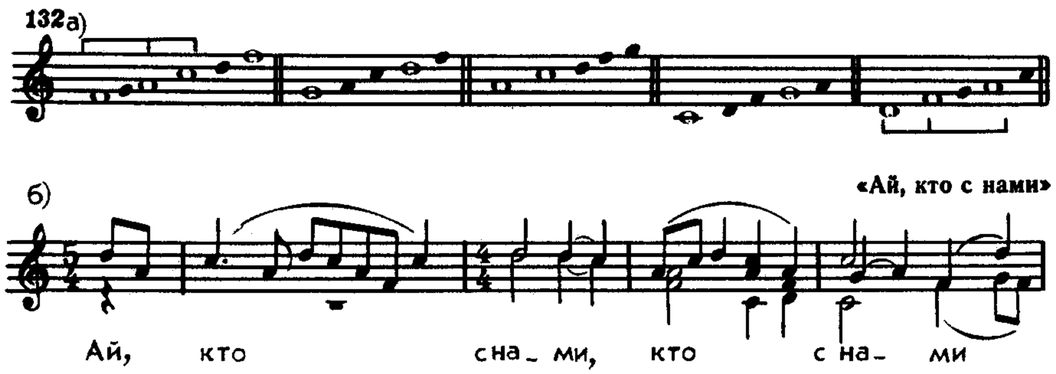


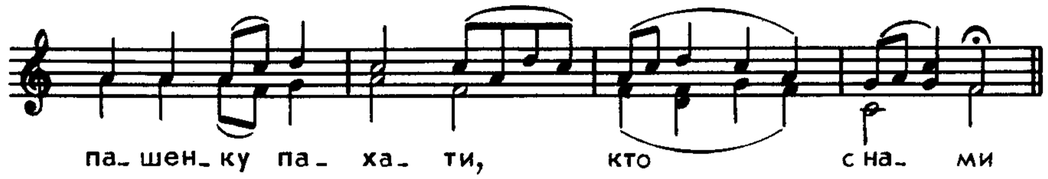
В первой группе вариаций в песне «Горы» основой образования служит постепенное усложнение внутренней структуры куплета в соединении с постепенным обогащением от вариации к вариации ладовых и гармонических средств. Так, в первом куплете всего три построения — (а б a^1). Во втором куплете появляется вставка (в) и расширяется следующее за ней построение (a^1), так что возникает структура а—б—в—a^1.

В третьем и четвертом куплетах — уже по пяти построений, так как третье, расширенное, построение второго куплета как бы раздвоилось. Кроме того, обнаружилась известная тематическая и тональная рондообразность:

а	б	a^1	в	а
с	*Es*	с	B	с

Ладовая переменность, внутриладовая модуляционность при господстве разновидностей полных и неполных диатонических мажорных и минорных ладов нуждается в дополнительной характеристике, и прежде всего в характеристике ладообразования и следов древних звукорядных форм. В песенных мелодиях, основанных на неполных звукорядах, различаются следующие типы: 1) мелодии, выдержанные в одной из разновидностей пентатонного звукоряда:





и 2) мелодии, в которых используются неполные диатонические звукоряды (обычно охватывающие ступени с I по IV или с I по V).

В чистой пентатонике отсутствуют полутоновые, а следовательно, и вводнотоновые соотношения, невозможны тритоны, большие септимы и малые ноны, нет уменьшенных трезвучий, больших и малых мажорных септаккордов. Все это создает своеобразную мягкость, известную неопределенность или взаимозаменяемость устойчивости и неустойчивости. Тоника (устой) такой системы устанавливается главным образом посредством частого помещения какого-либо звука на тяжелой доле, большей его протяженностью, завершением им музыкального построения.

Функция тоники, как правило, выявлена вполне отчетливо. При сравнении песен более древнего и нового происхождения заметен исторический процесс постепенного упрочения тоники, постепенного усиления контраста между устойчивостью и неустойчивостью. Этот процесс тесно связан со становлением определенных ладовых наклонений. Большинство русских народных песен построено на полных диатонических звукорядах, но при этом в них обнаруживаются явные следы пентатоники. Так, полнота диатонического звукоряда нередко достигается сочетанием в последовательности или одновременности различных пентатонных образований, возможных при данной тонике.

Приводим схему членения натурального a-moll и натурального C-dur на пентахорды:

I.

а) a h d e g a h d

б) a c d e g a

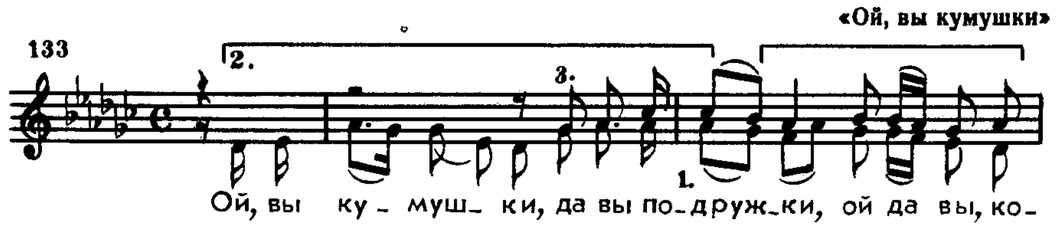
в) a c d f g a c

II.

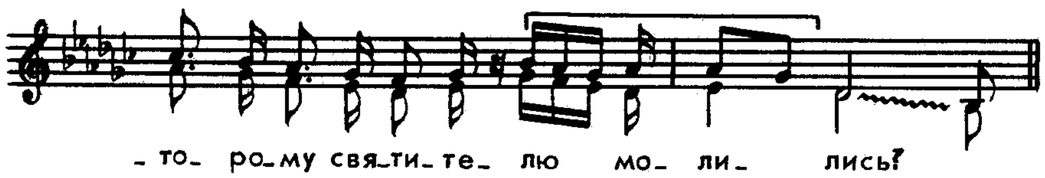
а) c d e g a c d e

б) c d f g a c

Все звукоряды ладов, лишенных вводнотоновых соотношений, охватываются полностью пентатонными образованиями.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

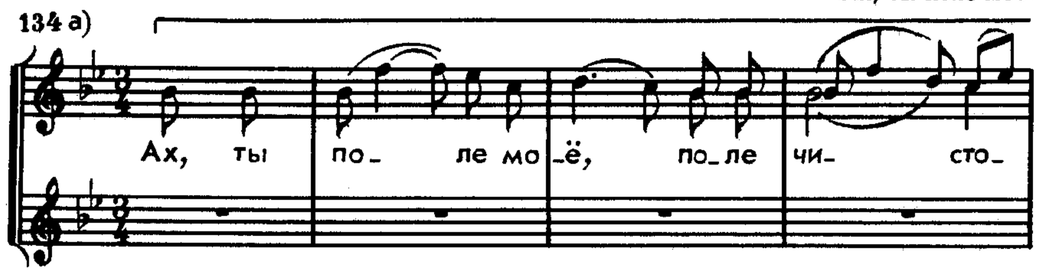


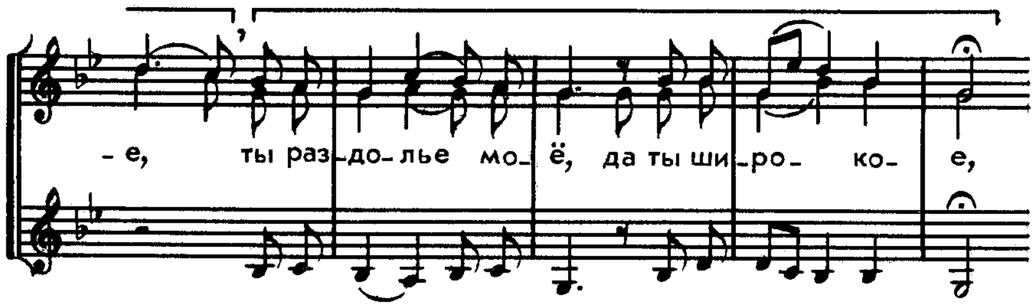
В схемах I и II показано, что звукоряд натурального минора целиком охватывается тремя пентахордами, приемлемыми при данной тонике. Звукоряд же натурального мажора содержит лишь два пентахорда, в которые не включается (при определенной тонике) VII ступень. В разных разделах мелодии примера 133 используются различные пентахорды (2 и 1). Третий же пентахорд применяется только как подголосок.

Другим типом ладообразования в песне является достижение полноты звукоряда диатоники посредством сдвига неполной диатонической ладовой ячейки на секунду, терцию или кварту вверх и вниз, а в многоголосии — посредством одновременного сочетания двух или трех неполных диатонических ладовых ячеек, расположенных на разных звуковысотных уровнях:

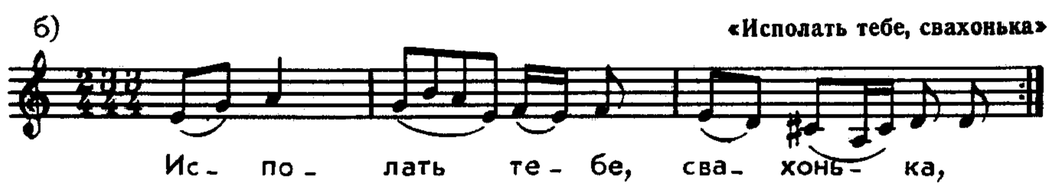
«Ах, ты поле мое»

134 а)





б) «Исполать тебе, свахонька»

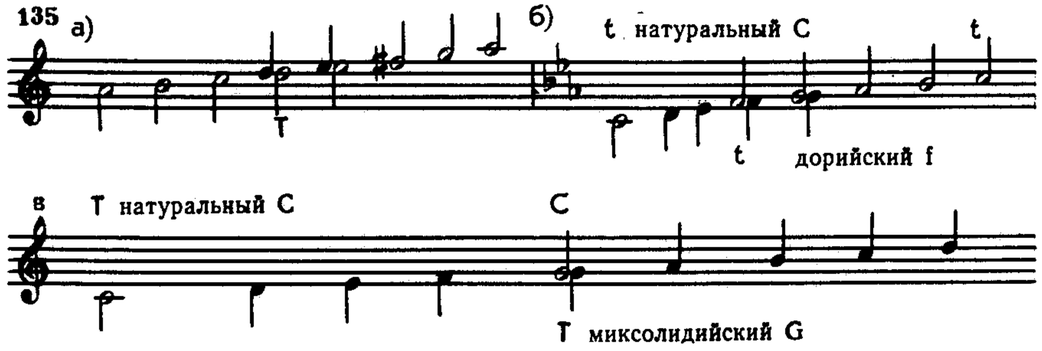


В примере б) ячейка в квинтовом диапазоне (*e*—*h*) с цезурой *f* переходит в мажорную ячейку тоже квинтового диапазона (*a*—*e*) с каденцией на *d*. В примере а) мажорная квинтовая ячейка (*b*—*f*), составляющая звукоряд ядра, которое вариационно повторяется вновь вступившим голосом, затем «сдвигается» на терцию вниз, образует

минорную квинтовую ячейку (*g*—*d*). В песне, таким образом, совершается в каждом куплете колебание от B-dur к g-moll.

Оригинальные ладовые образования возникают в таких случаях в последовательности (а тем более в одновременности) различных по ладовому наклонению неполных ячеек (например, квинтовых):

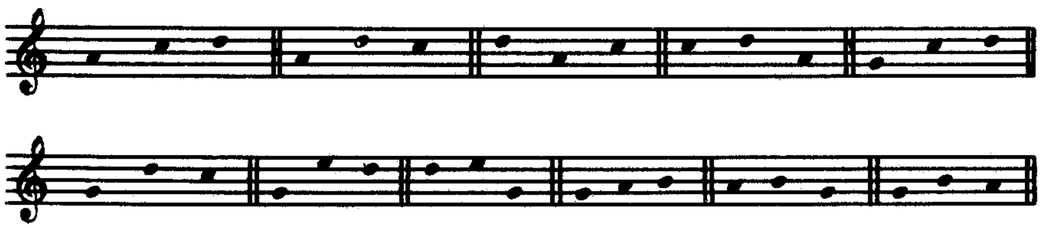
135 а) б)



Сцепления одинаковых по ладовому наклонению ячеек на квартовом или квинтовом тоне приводят к различным результатам в зависимости от того, какой из звуков становится тоникой.

Следы пентатоники проявляются нагляднее всего в насыщении мелодии так называемыми трихордными оборотами, построенными из трех звуков, входящих в состав пентатоники и образующих наиболее распространенные соотношения:

136



Трихордными попевками, разумеется, не исчерпывается богатство мелодических оборотов песен, выдержанных в чистой пентатонике. В таких мелодиях исключены лишь ходы на большую септиму, тритон, малую нону и малую секунду. Но трихордные обороты наполняют также и мелодии, охватывающие полную диатонику, сами заполняются посредством проходящих или вспомогательных звуков, создающих малосекундовые ходы. Такие интервалы, как тритон, большая септима, малая нона, и гармонические образования, как малый мажорный и большой мажорный септаккорды, для мелодического движения совершенно не характерны. Результатом такой интервальной ограниченности является колорит строгости и сдержанности.

Следы пентатоники проявляются и в особенностях применения некоторых ступеней диатонической гаммы. Так, например, вводный тон либо отсутствует в мажорных мелодиях, либо появляется лишь в виде проходящего или вспомогательного звука. Если вводный тон оказывается не в таком качестве, то приводит к смещению опоры, то есть к модуляции, чаще всего в направлении минорной параллели или доминанты.

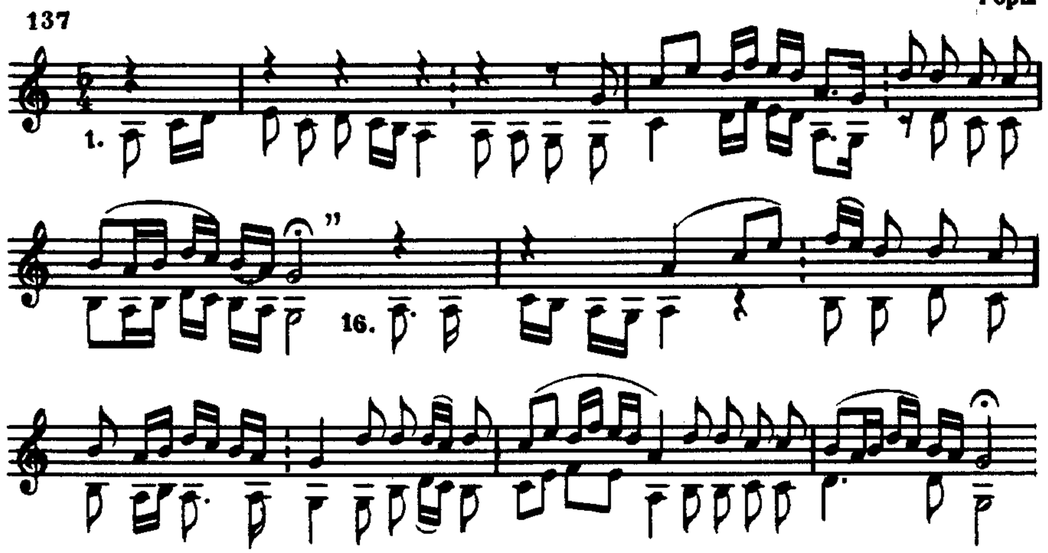
В многоголосных песнях соотношение подголосков с мелодией весьма разнообразно. Однако можно отметить пять различных видов:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

1. Подголосок звучит преимущественно в унисон с мелодией и лишь в отдельные моменты расходится с ней. В дальнейших куплетах песни подголосок становится все более самостоятельным, но, как правило, сохраняет очертания, похожие на основную мелодию, вариантом которой он может считаться:

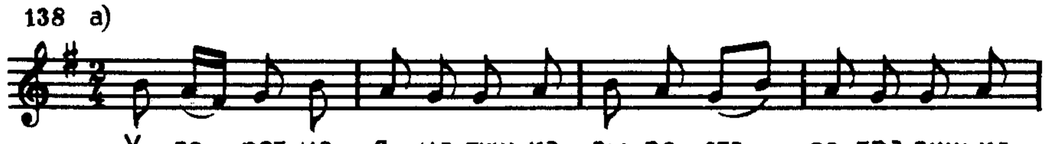
Горы

137



2. С момента своего вступления подголосок движется главным образом параллельно с мелодией. Интервалами параллельного движения обычно являются терции или децимы, много реже — сексты. В моменты каденций параллелизм часто нарушается. Такой вид подголоска называют вто́рой:

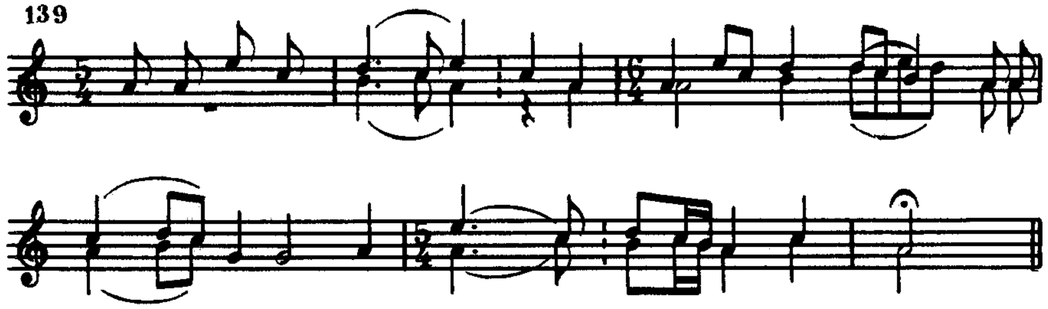
138 а)



б)

3. Подголосок контрапунктирует основной мелодии, но, будучи построенным на том же звукоряде, порой перекрещивается с ней и иногда исполняет варианты отдельных ее мелодических оборотов. Такого рода соотношение, достаточно сложное уже поначалу, чаще всего мало усложняется при переходе от куплета к куплету — оно лишь изменяется в деталях:

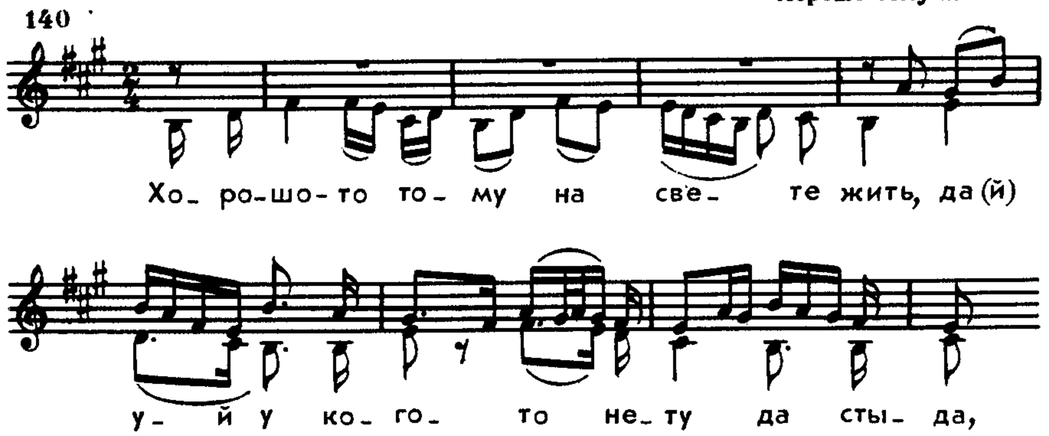
139



4. Контрапунктирующие друг другу голоса расположены либо в различных ладовых ячейках, либо в разных частях разделенного диатонического звукоряда. Нередко ячейки противоположного ладового наклонения образуют простейшие полиладовые соотношения:

«Хорошо тому на свете»

140



5. Мало измененное тематическое ядро передается от одного голоса к другому. У контрапунктирующего голоса сохраняется при этом самостоятельная мелодия, в результате создается имитационность, своеобразие которой заключается в том, что она не приводит к непрерывности, так как имитирующий и контрапунктирующий голоса каданси́руют одновременно (см. прим. 125).

Все отмеченные виды соотношения голосов нередко встречаются во взаимодействии. Так, например, движение параллельными терциями или децимами в одной части куплета может перейти в контрапунктические отношения в другой его части, и наоборот.

В народном многоголосии, как было сказано, применяются и имитации, и свободное контрапунктирование контрастных голосов. Но ни то, ни другое не становится преобладающим, а возникает в отдельных, обычно небольших разделах как частное явление. Следовательно, подголосочная полифония отличается от полифонии строгого стиля. Она исторически старше профессиональной полифонии (как и гомофонии) и представляет собой богатейший источник для обоих видов профессионального многоголосия.

В многовековой культуре русской народной песни, единстве поэтической и музыкальной формы имеет место художественное отражение национального характера, жизненного уклада, географии страны, духовной жизни народа. В обилии ее жанров кристаллизовались господствующие формы, развивалось и обогащалось музыкальное мышление.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Русские композиторы-классики многократно обращались к неистощимому богатству народного музыкального творчества и уделяли обработкам народных песен большое внимание. В обработках Римского-Корсакова, Балакирева, Мусоргского, Чайковского, Лядова, Глазунова, Рахманинова, Кастальского, А. В. Александрова, Шебалина, Прокофьева наряду с индивидуальными чертами каждого из мастеров отчетливы общие устойчивые принципы народной подголосочной полифонии. И в обработках современных композиторов используется сложный контрапункт в различных проявлениях и сочетается с разнообразными формами имитации, как и с гармоническим изложением. При этом очень отчетливо нарастание мягкой диссонантности, обычно возникающей при использовании диатонической септаккордики.

Задания

I. Проанализировать:

а) № 217—226 из Хрестоматии «Полифонический анализ»;

б) № 29, 30, 43, 44, 55—57 из Хрестоматии «Русская хоровая литература», вып. 1. Составитель С. Попов. М., 1958.

II. Прочитать:

а) Евсеев С. В. Русская народная полифония. М., 1960;

б) Мюллер Т. О цикличности формы в русских народных песнях, записанных Е. Э. Линёвой. — В кн.: Труды кафедры теории музыки Московской консерватории. М., 1960.

в) Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии, глава IX;

г) Скребков С. Учебник полифонии, раздел III. М., 1982.

III. Сочинить вариационный полифонический цикл на мелодию народной песни, предложенную педагогом или выбранную самим студентом.

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ХОРОВОЕ МНОГОГОЛОСИЕ XVII—XVIII ВЕКОВ

В России во второй половине XVII столетия очень быстро распространилось профессиональное многоголосие. Разновидности этого многоголосия буквально в несколько десятилетий охватили практику церковного пения, где в XII—XVII веках господствовало знаменное одноголосие. Лишь во второй половине XVI века было замечено, что в знаменном распеве появляются подголоски.

Во второй половине XVII века в профессиональном творчестве сформировалось в основном три вида многоголосия: а) двух-трехголосие подголосочно-полифонического склада, весьма похожее по складу на народно-песенное многоголосие (так называемый «старый стиль»); б) партесное трех-четырехголосие хорально-гармонического склада с некоторыми чертами преемственности от подголосочно-полифонического склада (так называемый «новый стиль»); в) концертный стиль партесного пения, возникший в эпоху Петра I, — стиль многохорной имитационной и разнотемной полифонии, рассчитанный на праздничное исполнение. Множество образцов партесного многоголосия свидетельствует, что склад его был весьма дифференцированным. Наряду с произведениями и обработками знаменных и других распевов, выдержанных в сплошном, постоянном четырехголосии, без пауз и имитаций, имеется не меньше произведений с переменным числом голосов, в которых чередуются эпизоды хорового tutti и отдельных групп голосов с имитациями.

Как говорилось в разделе о народном песенном многоголосии, в циклических формах народных песен нередко прослеживается постепенное (от вариации к вариации) усложнение многоголосия, как бы отражающее путь постепенного становления и развития подголосочной полифонии.

Расшифровки песнопений «старого стиля» обнаруживают его подголосочно-полифоническую основу, что в сочетании с народно-песенным многоголосием составляет единый общенародный склад музыки.

Звукорядное и ладовое строение, а также структура знаменного распева, ставшего основой партесного многоголосия, в огромной степени зависят от словесного текста — его размера, числа строк. Эта зависимость столь тесна, что пропуск или прибавление строк текста приводит, соответственно, к пропуску или прибавлению мелодических образований.

В развитии мелодий знаменного распева обнаруживается исключительно свободное использование принципов музыкального формообразования — повторности, варьирования, контраста, точной или измененной репризы, структуры дробления и суммирования. Благодаря свободному применению этих средств возникает множество вариантов одного и того же распева. Однако во всех вариантах остается неизменным мелодический контур опорных звуков (заключительных звуков в строках песнопения). Их последовательность и устойчивость являются отличительным признаком восьми так называемых гласов, которые лежали в основе духовных песнопений и понедельная смена которых диктовалась укладом церковного обихода. Гласы отличались друг от друга главным образом числом и расположением опорных звуков.

Мелодика знаменного распева, несмотря на разнообразие оригинальных песнопений, сохраняет (как и народно-песенные мелодии) устойчивый признак — легкость смен ладовых опор, то есть ладовую переменность, внутриладовую модуляционность. При этом всем гласам и вариантам знаменного распева свойствен один-единственный, так называемый обиходный звукоряд, который встречается иногда и в народных песнях. Этот звукоряд складывается из квартовых тетрахордов, например:

D E Fis G A H c d e f g a b c¹ d¹ es¹

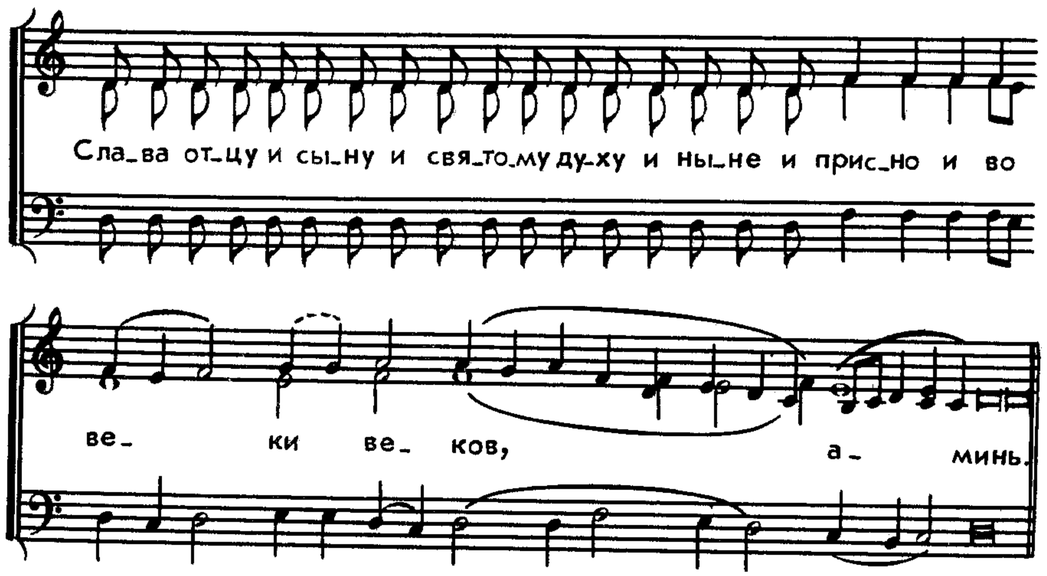
В нем, как видно, отсутствуют увеличенные интервалы, а хроматизм имеет место только на расстоянии. В такой его структуре заключены его ладовые особенности, так как у звуков, отстоящих друг от друга на кварту, одинаковые ладовые функции, а у отстоящих друг от друга на октаву — ладовые функции различные. Восходящее движение по звукоряду создает модуляцию в субдоминанту, а нисходящее движение — плагальность, что также роднит ладовую основу знаменного распева с народно-песенными мелодиями, в которых отчетлива сопротивляемость вводнотонности и роль трихордных попевок выдвигает на первый план плагальные отношения. Вместе с тем именно эта звукорядно-ладовая организация знаменных распевов создает определенную скованность его мелодий по сравнению с народно-песенными.

В знаменном распеве отчетливо деление на а) речитативную декламацию в кратких хоровых репликах и б) напевность, в которую переходит обычно речитатив. Это соответствует и разновидностям многоголосия старого стиля (см. прим. 141 на с. 158).

В конце XVII века мелодии знаменного распева воспринимались русскими композиторами уже по-иному. Создатели новой хоровой культуры — партесного многоголосия толковали эти мелодии уже с позиций мажора и минора, наполняя их иным, гармоническим содер-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

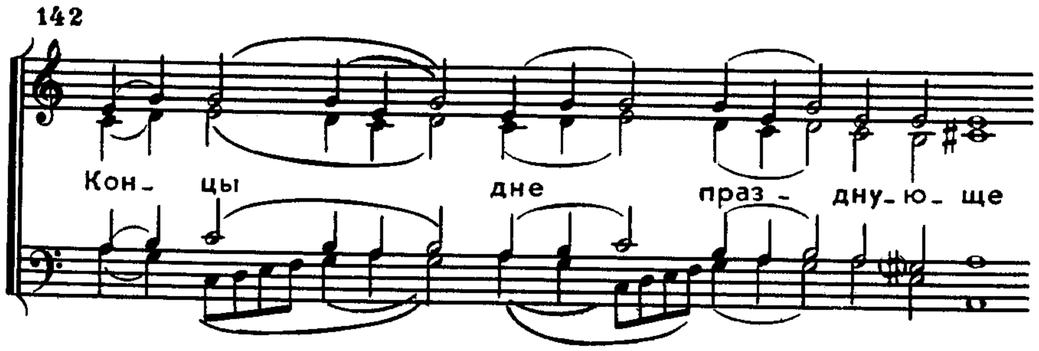
141



жанием. Развитие хорового письма привело к тому, что постепенно мелодии знаменного распева в их первоначальном виде исчезли из партесного многоголосия.

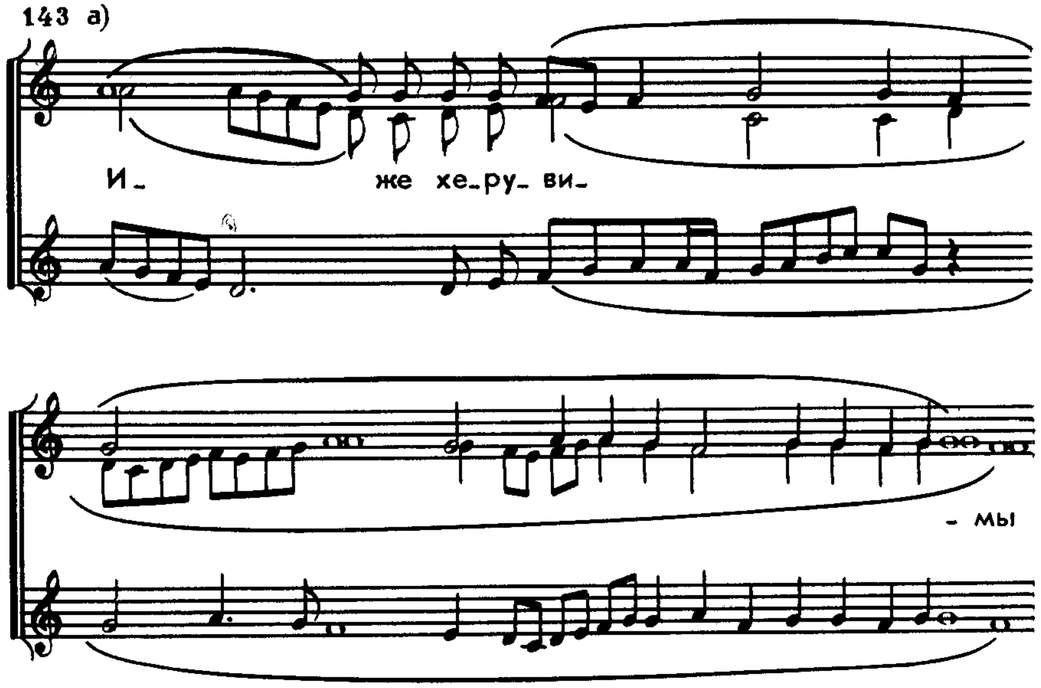
Вторая половина XVII века занимает поэтому в истории русского хорового многоголосия особое место, и не только благодаря стремительному утверждению многоголосия, но и истолкованию знаменной мелодики с новых ладовых позиций. Именно в этот период отмечается особенно интенсивное развитие тенденции ладовой централизации в знаменном распеве, появление более индивидуализированных попевок, ритмической повторности, периодичности структуры, элементов танцевальности:

142

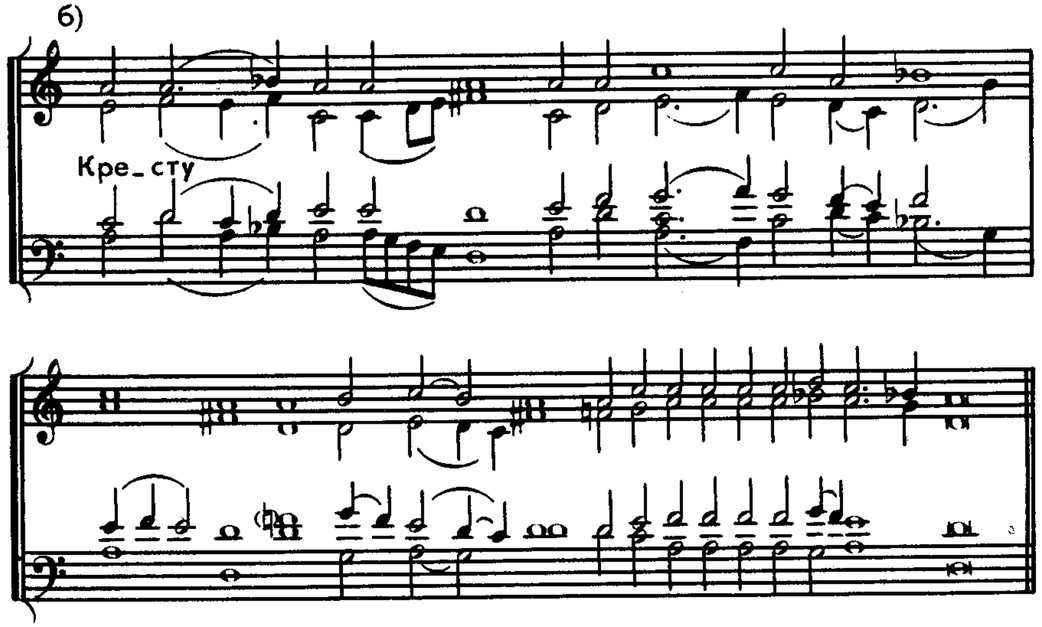


Для многоголосия «нового стиля» характерна система распределения ролей между отдельными голосами, отчетливого терцового строения аккордов, повторность типических оборотов. Мелодия знаменного распева всегда в теноре, бас выполняет роль гармонически опорного голоса — основные тоны трезвучий в его партии. Склад партесного многоголосия отличается от подголосочного двух- и трехголосия кварто-квинтовым и терцовым соотношением аккордов, контрастом плавного движения тенора и скачкообразного — баса, парящим движением верхних голосов. Все это знаменует значительный шаг в изменении соотношения голосов многоголосия, шаг от подголосочного многоголосия к аккордовому, от мелодического единства к гармоническому:

143 а)



б)



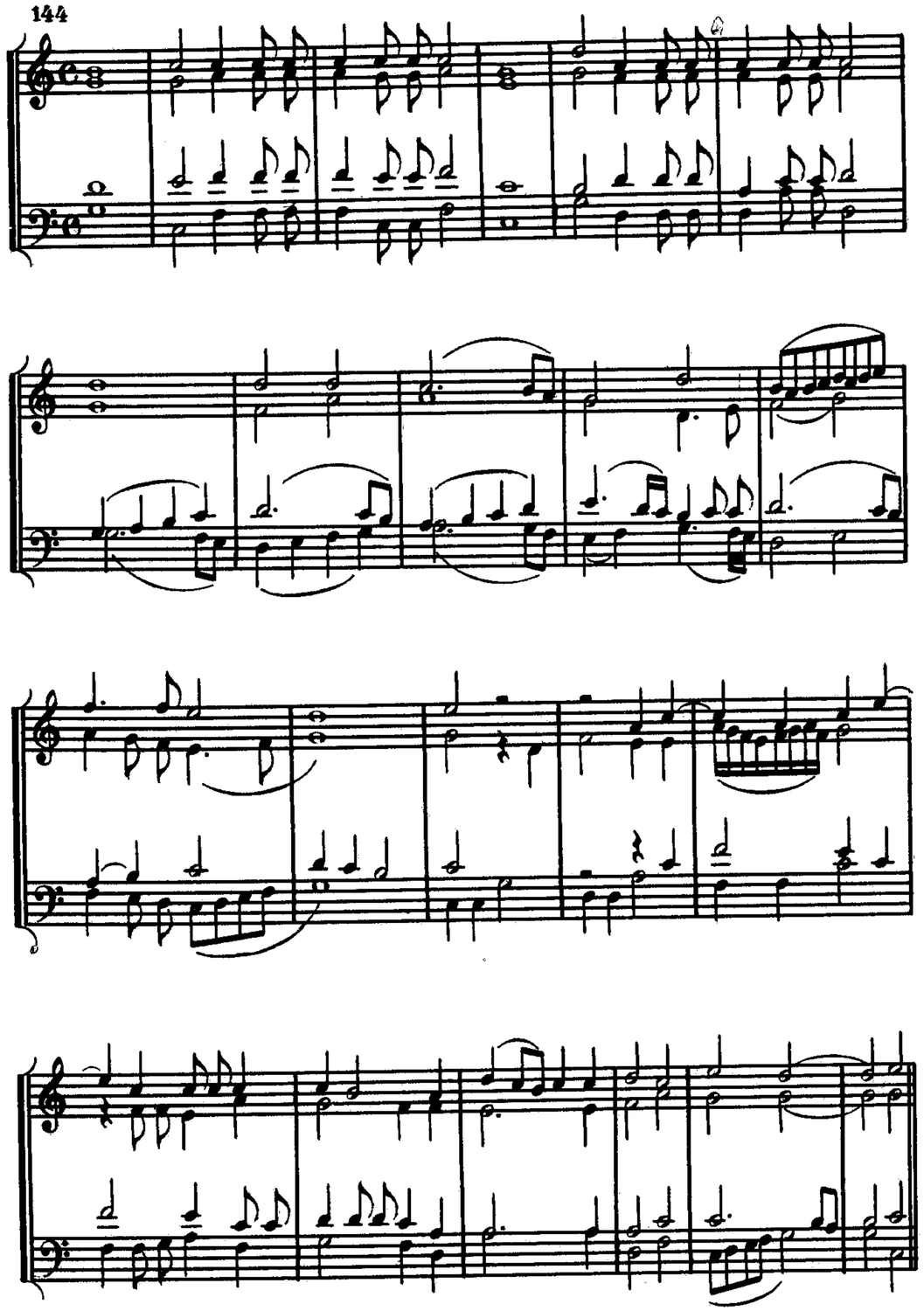
«Новейший концертный стиль» — партесное пение эпохи Петра I — в русской музыкальной культуре представлен партесным концертом. Русско-украинский партесный концерт является разновидностью хоровых концертов, создававшихся в Польше и проникших в XVII веке на Украину. В отличие от этих концертов, партесный концерт оставался чисто вокальным, без инструментального сопровождения, то есть исполнялся a cappella. Стремительное распространение крупных форм хорового концерта свидетельствовало о том, что эти произведения соответствовали эстетическим потребностям общества того времени. Их празд-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ничность, гимничность, сдержанность и грусть, лиризм представляли образные обобщения, составлявшие основу композиции из контрастирующих эпизодов.

Уже в одном из ранних партесных концертов знаменный распев отсутствует:

144



Тенор и альт опираются целиком на интонационный язык «мирских» песен. В самом изложении отчетливо проявляются соотношение голосов и приемы развития, характерные для концертов XVIII века, — а именно имитации и возрастание мелодической значительности верхних голосов, развитость басовой партии, сохраняющей при этом роль гармонического фундамента. Развернутые композиции с присущими им различными типами изложения — гомофонным аккордовым складом и полифоническими ансамблевыми, весьма прозрачными по фактуре эпизодами — характерны для творческого стиля блестящих мастеров — Н. Дилецкого (ок. 1630 — ок. 1680), В. Титова (1650—1710) и других.

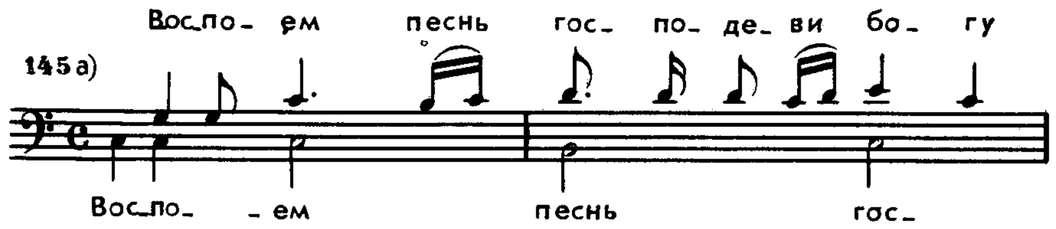
Образцы крупных по масштабу концертов свидетельствуют об огромном подъеме профессионального мастерства композиторов.

Партесный концерт представлял собой жанр, находившийся на границе церковного и светского искусства. Он сочинялся для исполнения в церкви и в связи с событиями в светской государственной жизни. Его интонационный строй и словесный текст связаны и с бытовым, народным искусством, и со строгими традициями и догмой церкви. В концертном стиле слово и музыка синтезируются в музыкально-поэтическое целое. Единство этих компонентов и хоровое исполнение в определенной обстановке оказывали огромное воздействие на слушателя.

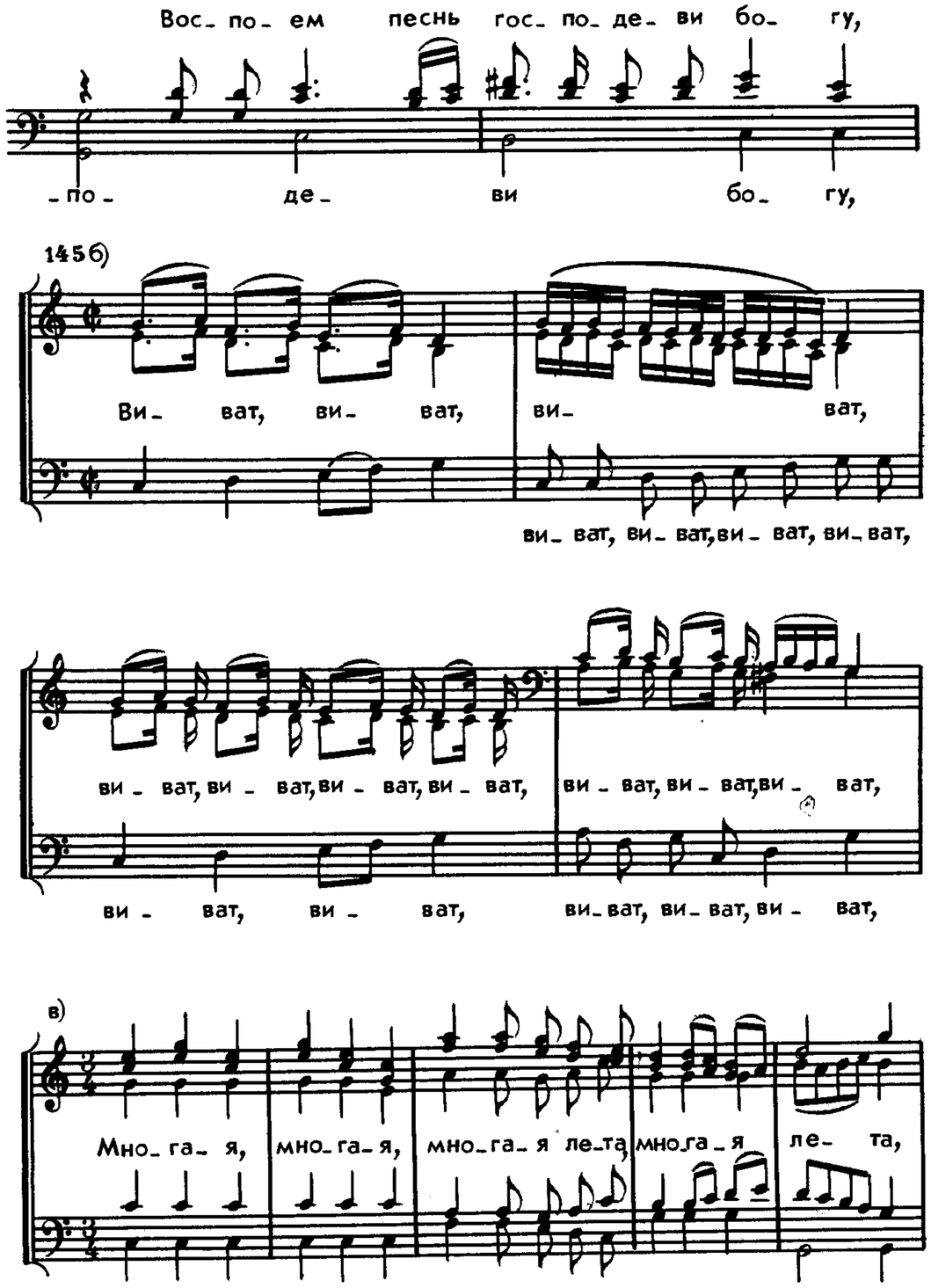
Однако жанр концерта обнаруживает двойственность и в смысле практического его предназначения, и в смысле связанной с этим исполнительской традиции. Концерты, написанные для 8—12 голосов, то есть для двух или трех хоров, на практике далеко не всегда исполнялись в полном виде. В большой праздник концерт исполнялся тремя хорами, как монументальное полифоническое сочинение, в котором каждый из хоров выступал в качестве пласта сложной полифонической ткани. Исполнение же, приуроченное к менее значительным событиям (что, очевидно, случалось весьма нередко), ограничивалось партией первого хора, которая без участия второго и третьего хоров представляет гармонизацию дискантового напева. От таких различий в исполнительских вариантах сильно менялись форма и содержание художественного произведения. В одном случае оно воплощало пафос общественного события, в другом лишь соответствовало музыкально-обиходной традиции церкви. Двойственность назначения партесного концерта отражена и в совмещении в его тексте различных жанров: традиционного церковного славления, нового панегирика петровских времен и старого светского славления: «Воспоем песнь господеви богу... Виват, виват, виват... Многая лета...». И в музыке здесь тоже можно наблюдать смешение жанров. Но военно-маршевые фанфары, народно-плясовой мелос и гимнические интонации с юбиляциями в конечном итоге складываются в единое целое — в русский гимнический стиль XVIII века, торжественное панегирическое славление (см. прим. 145; в прим. 145 в дана лишь партия первого хора).

Партесный концерт представляет собой завершение этапа становления многоголосия нового типа. В этот период концерты стали известной нормой выражения праздничности.

145 а)



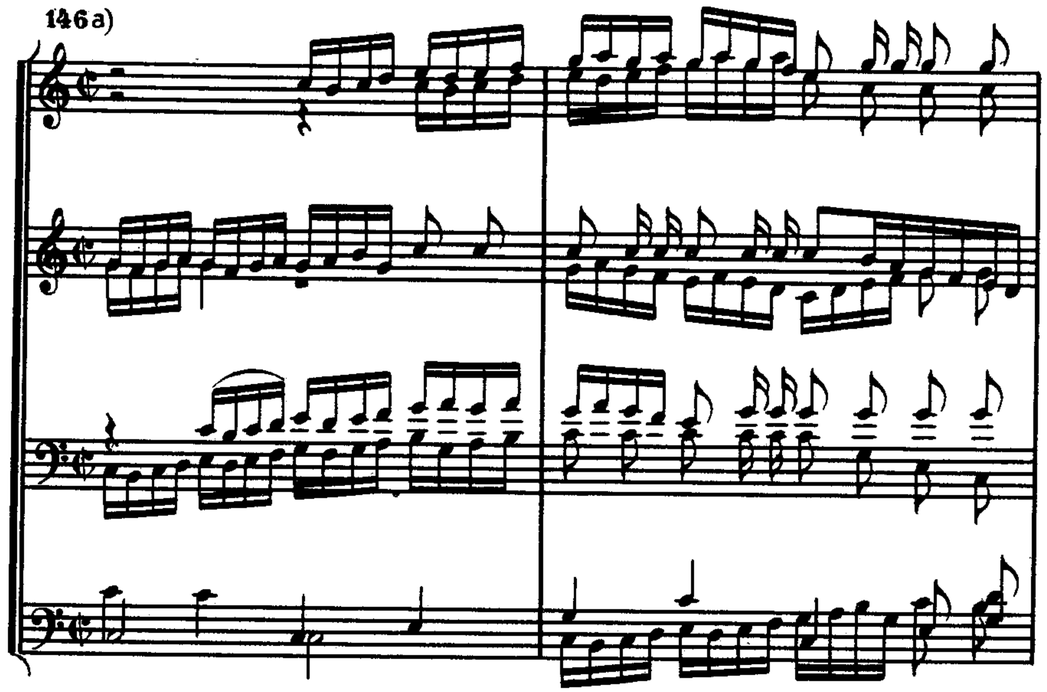
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



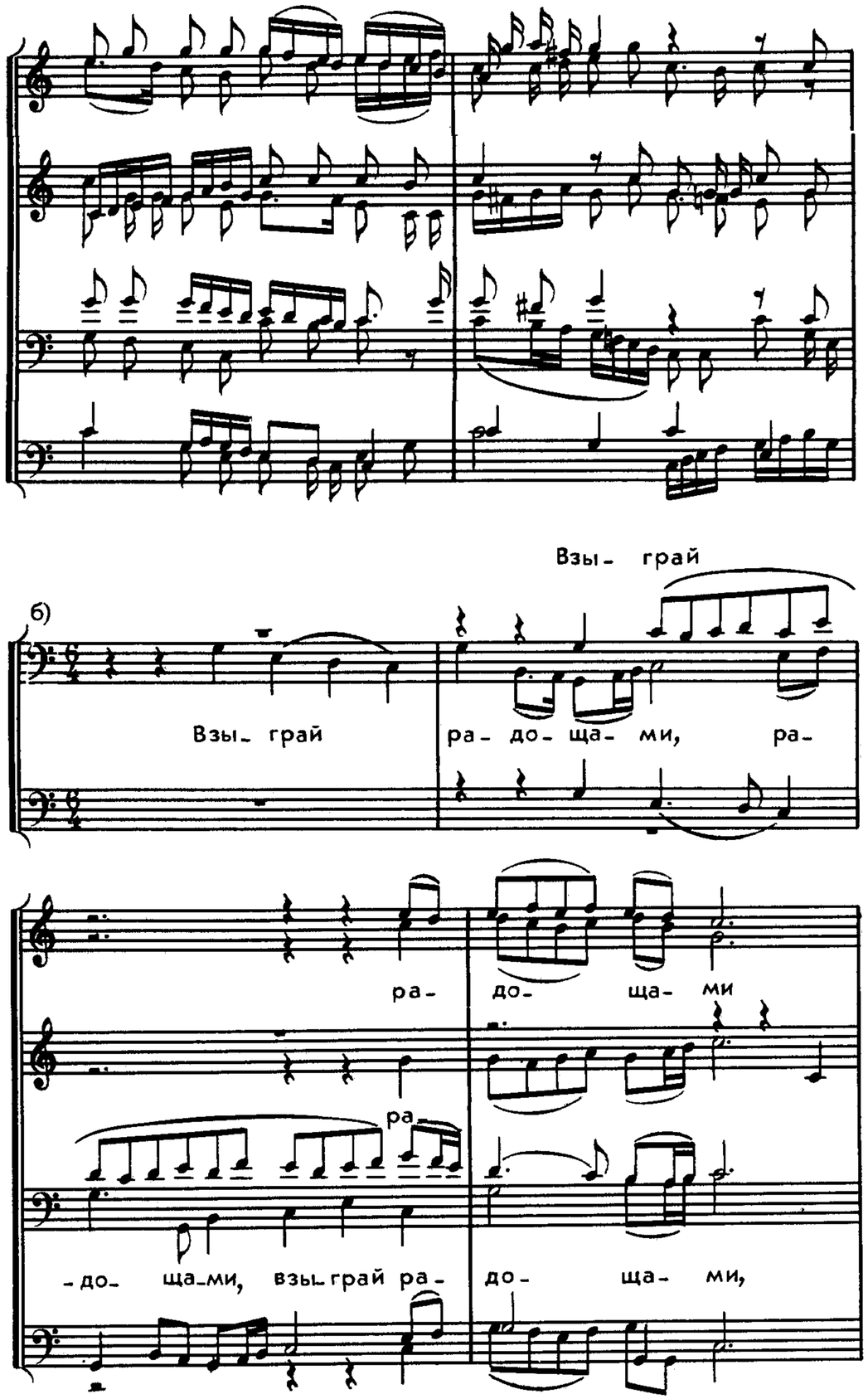
Среди бытовых и церковных песенных жанров крупнейшая форма хоровой русской музыки XVIII века выделялась чертами монументализма. В концертах большой протяженности, обычно намного превышающих 100 тактов, музыкальное развитие построено на многократных сопоставлениях многоголосного, массивного звучания всего хора и прозрачного ансамблевого полифонического пения группы певцов.

Остановимся на примере партесного концерта «Торжествуй, Российская земля». Концерт посвящен Петру I и представляет собой типичное славление. Он свидетельствует о большом продвижении жанра в направлении освобождения его от церковных традиций. Сохраняя традиционное чередование контрастных эпизодов — звучания полного восьмиголосного хора (четыре партии концерта не найдены) и прозрачного звучания ансамблевых групп, часто построенных на основе имитационного развития контрастных тематических элементов, концерт вместе с тем демонстрирует значительный шаг в области развития в нем фанфарных, кантовых интонаций, четких структур, основанных на фигурациях аккордов основных функций и фиксированных цезурами. Показателен и тональный план: C—F—G—C, C—C—C, F—C—G, C—C—F—G—C—F—D—C—C. Единство крупного целого (166 т.) достигается, как видно, в первую очередь благодаря господству главной тональности, а также сопоставлению разделов в тональностях субдоминанты и доминанты.

Новая мысль в тексте, как правило, сопровождается сменой фактуры и новым мелодическим материалом. Но смена фактуры нередко происходит и без смены текста. В таком случае после изложения текста ансамблем его повторяет, как бы подтверждает хор. Интонационный контраст подкреплен сменами фактуры, однако все это создает лишь кажущуюся пестроту, так как в ряде разделов хоровой партии имеют место репризные моменты ритмических и интонационных построений (см., например, т. 28—30 и 95—96, а также 21—27 и 72—77). В данном концерте образы торжества, праздничности, ликования, славления и радости убедительно раскрыты средствами звучания как хорового tutti, так и малых ансамблей. Показательно, что малозаметные в хоровых разделах, как бы тонущие в движении всей хоровой массы имитации и соединения контрастных линий очень выразительно контрастируют в ансамблевых эпизодах:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Расцвет партесного концерта связан с творчеством и деятельностью выдающегося композитора и теоретика Николая Дилецкого. В его произведениях и особенно в его теоретическом труде «Идея грамматики мусикийской» дан систематический свод правил многоголосного хорового письма, который стал основой для воспитания русских и украинских композиторов — мастеров партесного концерта. Высокообразованный музыкант, Дилецкий создал образцы творческого обобщения и развития наследия русских и украинских композиторов-предшественников, как и передовых достижений зарубежного музыкального искусства того времени. Примером его творческого наследия может служить «Воскресенский канон» — большое циклическое сочинение на текст Иоанна Дамаскина. Части цикла развиваются подобно мотетам, с каждым новым разделом текста вступает новый мелодический материал и развивается или канонически, или в гомофонном изложении, сопровождаясь при этом сменами размеров и составов групп исполнителей. В сравнении с концертом «Торжествуй, российская земля», как и многими другими концертами, произведения Дилецкого значительно богаче полифоническими приемами изложения. Следует подчеркнуть, что при этом гомофонная фактура в концертах не представляет собой чисто аккордовую гармонизацию мелодии, а характеризуется группировкой голосов в отдельные пары и сопровождающие их голоса, что в известной степени сближает такую фактуру с полифонией.

Специфичны — в большой степени ограниченны и однообразны — тональные планы. Многократное возвращение основной тональности, весьма краткие и сравнительно редкие отклонения или модуляции в тональности доминанты или субдоминанты сохраняют в этих весьма крупных формах полное одноладовое господство, что отчетливо перекликается своей кварто-квинтовостью соотношений с начальными образцами инструментальных форм: ричеркаров, канцон, фугированных пьес. Внутри тонально устойчивых отделов партесных концертов еще более ограничены гармонические смены. Во многих случаях движение голосов совершается на длительно выдерживаемой тонической гармонии, что создает подчеркнутую устойчивость дифирамбичному настроению концертов, тем более что в имеющихся аккордовых сменах вообще крайне редко появление единичных минорных звучаний.

Если попытаться сравнить развитие русской хоровой музыки с развитием западноевропейской музыкальной культуры, можно заметить некоторые аналогии:

1. Одноголосный знаменный распев по своей природе похож на григорианский хорал, но в своем развитии отличается от роли григорианского хорала тем, что он выступал не в виде централизованной системы, а имел многие местные индивидуальные варианты, что привело к образованию в нем различных национальных окрасок.

2. Подголосочный старый стиль, образовавшийся из импровизационности знаменного распева, похож на средневековое многоголосие ars antiqua. Однако в своем дальнейшем развитии западное профессиональное многоголосие не опиралось на стиль народной бытовой музыки, а удалилось от него; «старый стиль» русской церковной музыки в течение всего своего существования оставался связанным с традициями народного многоголосия. Этот стиль хорового многоголосия вскоре столкнулся с новым видом многоголосия — партесным пением в церковной музыке XVII века.

3. Партесный стиль имеет некоторую аналогию с раннефламандским стилем хоровой музыки. Однако дальнейшее развитие того и другого тоже совершенно различно. Стиль многоголосия нидерландских

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

школ существовал как установившаяся система в течение двух столетий. Новый же стиль русских обиходных песнопений сосуществовал рядом с продолжавшим развиваться старым стилем. В переломном периоде — второй половине XVII века — в результате ожесточенной борьбы новых стилевых тенденций с отживающими старыми победил новейший стиль — то есть стиль хорового искусства Петровской эпохи, представленный партесным концертом и интимно-бытовым хоровым искусством, в котором, наряду с приветственными или панегирическими кантатами периода царствования Петра I, зародился любовно-лирический кант, расцвет которого падает на 40—60-е годы XVIII века и обнаруживает уже признаки сближения с типом сольной лирической песни.

Путь русской хоровой культуры в этапах своего развития похож на путь развития западноевропейского хорового искусства, однако он был пройден значительно быстрее и на всем его протяжении русское певческое искусство никогда не отклонялось далеко от питавшего его источника — народного творчества.

Задания

I. Прочитать:

а) Скребков С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. Очерк 2, с. 48—92 и очерк 3, с. 93—119;

б) История русской музыки, том I. М., 1983, с. 270—292;

в) Протопопов В. О хоровой многоголосной композиции XVII — начала XVIII века и Симеоне Пекалицком. — В кн.: Избранные исследования и статьи. М., 1983, с. 214—231.

II. Проанализировать:

а) партесные концерты «Воскресенский канон» или «Торжествуй, Российская земля». — В кн.: Материалы из истории украинской музыки. Киев, 1976;

б) примеры 113—122 из Истории русской музыки, т. I.

Часть вторая

ПОЛИФОНИЯ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

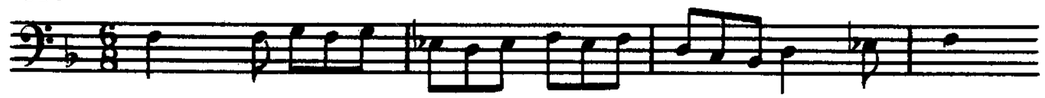
Полифония свободного письма — полифония инструментальной и инструментально-вокальной музыки XVII и XVIII—XX веков. В многоголосном изложении этого стиля преодолены многие типичные для вокальной музыки признаки строгого письма эпохи Возрождения.

Полифония свободного письма отражает, таким образом, определенный уровень музыкального мышления, при котором достижения развития вокальной и инструментальной музыки выступают по сравнению со строгим стилем в новом единстве. Важнейшими признаками этого мышления являются постепенное нарастание отражения в профессиональном музыкальном творчестве светской тематики, обогащение образного содержания, опора на новый уровень развития все более централизующейся ладотональной системы, кристаллизацию терцовости вертикали, обогащение ритмических средств. Все это служит основой тематизма, мелодики и музыкальных форм, присущих рассматриваемому стилю.

Признаки мелодики и многоголосия свободного письма на протяжении столетий и даже десятилетий не являются неизменными. Наоборот, в развитии средств выразительности, их взаимоотношениях и музыкальной образности обнаруживается даже бóльшая подвижность, нежели это отмечалось в строгом письме.

В музыке XVII века постепенно исчезают признаки средневековых ладов, усиливается процесс ладовой централизации, упрочения тоники. Например, фуги из Магнификата И. Пахельбеля воспринимаются нами как звучащие в оформившихся уже разновидностях мажорных и минорных тональностей. Лишь в отдельных темах, мелодических оборотах и каденциях прослушиваются остаточные явления модального мышления:

147



В инструментальной полифонической музыке, лишившейся опоры на формообразующую роль текста, особенно отчетливо возрастает формообразующее значение чисто музыкальных средств, что проявляется как в одноголосии, так и в многоголосии. Если сравнить полифонию строгого и свободного письма, то в последней заметна, в первую очередь, индивидуализация мелодических образований, достигаемая интонационным и ритмическим обогащением мелодики, ее ладомелодической определенностью, сопоставлением контрастных элементов и проникновением в нее новых жанровых признаков.

Для достижения единства крупной формы инструментальной музыки в ней нашли применение и дальнейшее стремительное развитие

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

повторение и варьирование мелодических построений, обнаруживающих индивидуальные, запоминающиеся интонационные и ритмические очертания. Средства варьирования таких построений — обращение, ракоходное движение, увеличение, уменьшение — находят в свободном письме все более действенное применение. Выбор их зависит от индивидуализации мелодии, приобретения ею закругленных форм, образной определенности, то есть от формы полифонической темы.

Именно с постепенным становлением полифонической темы тесно связано и эффективное применение в инструментальном многоголосии варьирования, перестановок, обращений, разновидностей сложного контрапункта, имитаций. Нарастание ладовой централизации и вытеснение следов модального мышления привело к отбору определенных вертикально-подвижных контрапунктов, к преобладанию простой имитации и кварто-квинтовых интервалов во взаимоотношениях пропост и риспост. Это установление господства мажоро-минорной тональной системы с ее развитой функциональной зависимостью принесло с собой отбор интервальных соотношений пропосты и риспосты в экспозиции и последующих разделах фугированных произведений.

Различные полифонические формы инструментальной и вокально-инструментальной музыки XVII—XX веков, и в частности фугированные и вариационные разных типов, в конечном итоге являются формами раскрытия образного содержания полифонической темы.

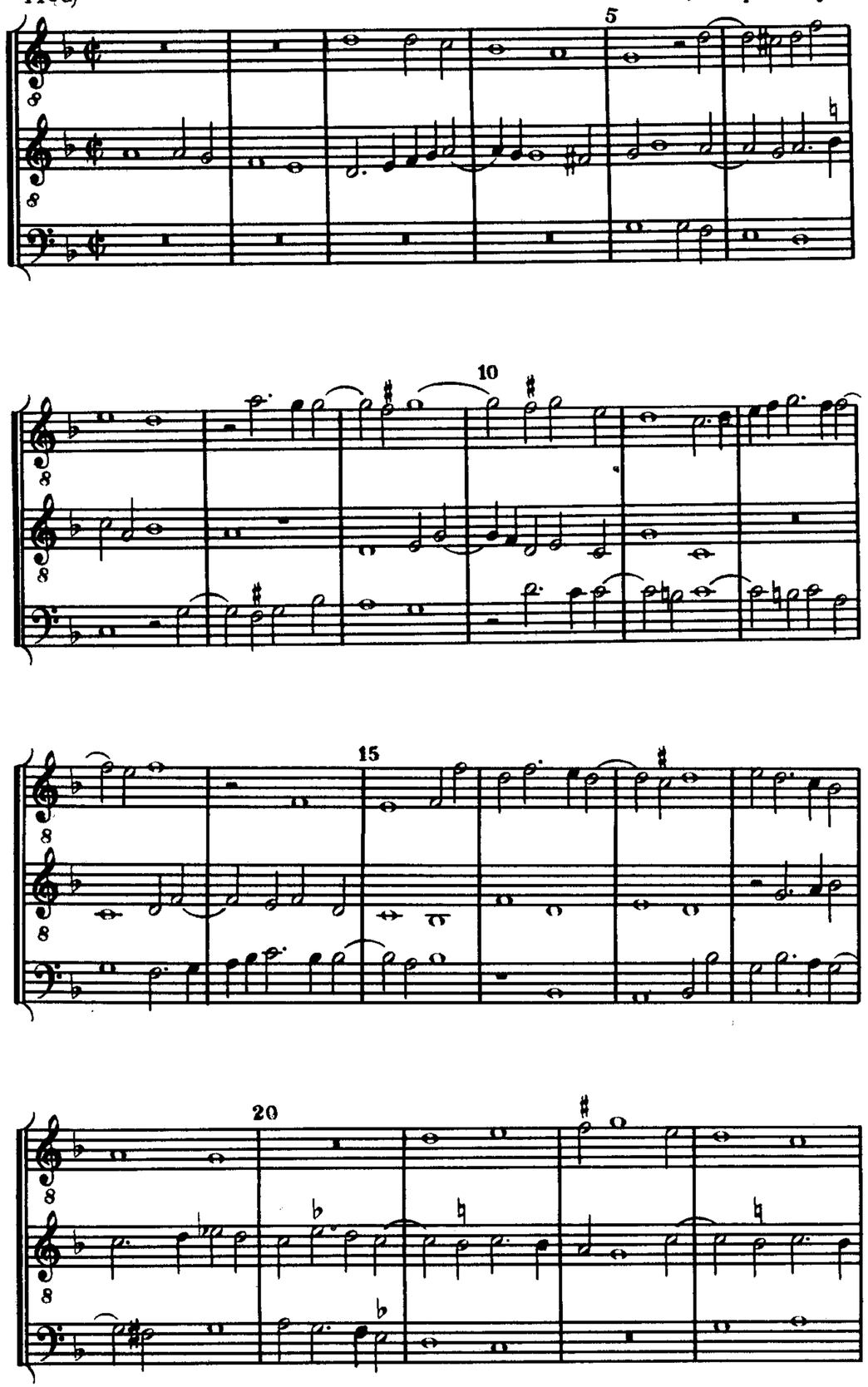
Сказанное относится прежде всего к теме фуги — обычно одноголосно излагаемой основе музыкальной мысли. Постепенное становление полифонического тематизма, приобретение им индивидуальных черт, мелодической образной яркости и завершенности было процессом весьма длительным. Его ускорило, ему способствовало развитие инструментальной музыки.

Для характеристики стилистических признаков полифонии свободного письма целесообразно рассмотреть отдельно мелодику, которая именно здесь приобретает более явные черты темы, обнаруживая, кроме того, и элементы индивидуального языка композитора.

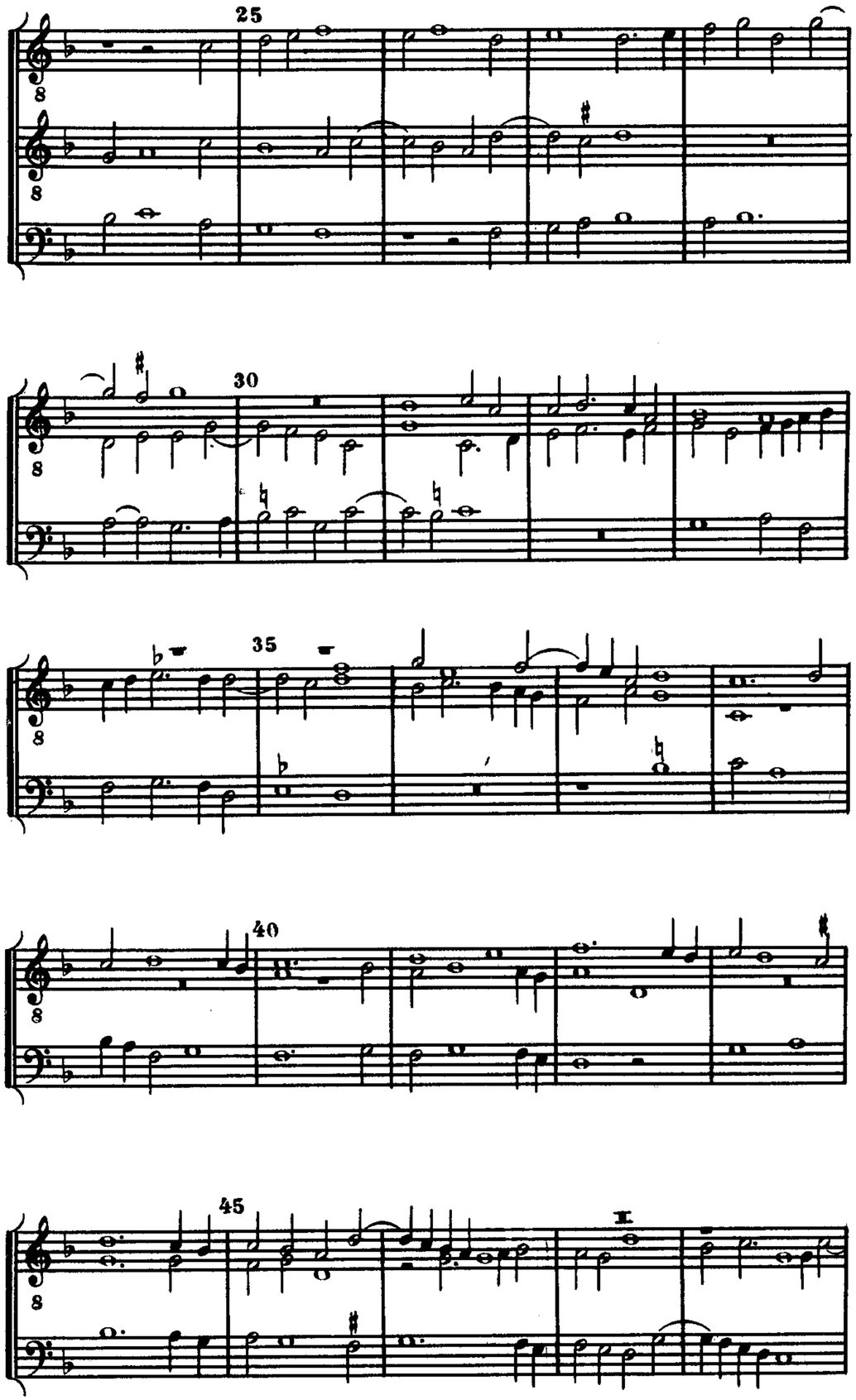
В полифонии строгого письма появление в тематизме (мелодике) типичных черт языка композитора, как и в целом индивидуализированных, более или менее оформленных мелодических образований, явно тормозилось повсеместной традицией использования хоральных мелодий, мелодических фрагментов из мотетов, chansons, песен и мадригалов. Характерные приметы музыкального мышления композитора, особенности его почерка проявлялись в сфере обращения с заимствованным материалом, его развития, развертывания, в сфере вариационного изменения и контрапунктического окружения, как и использования полифонических приемов в композиции целого.

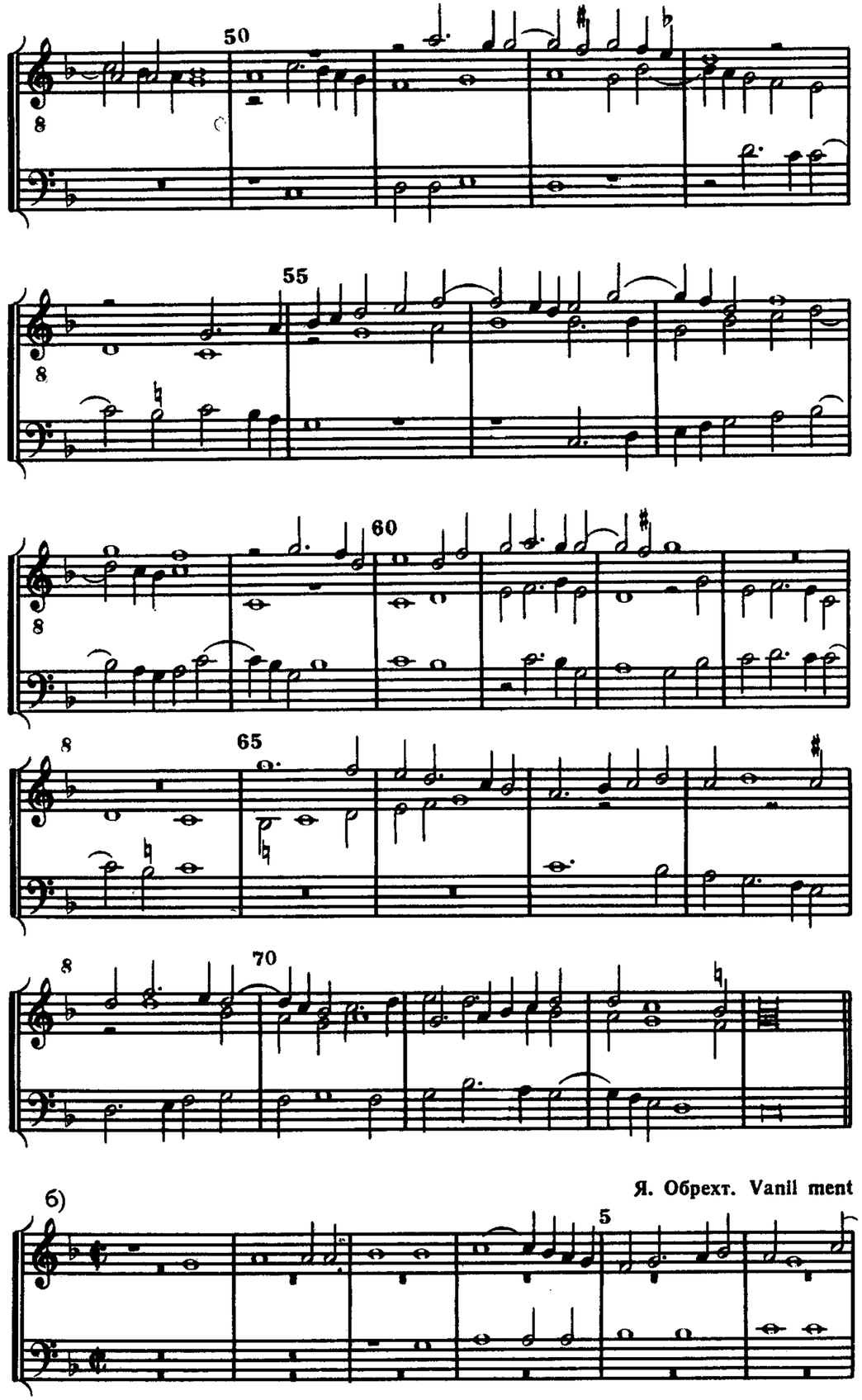
Традиции, определявшие структуру вокальных сочинений, сохранялись в истории инструментальной музыки достаточно долго, поскольку инструментальные пьесы поначалу представляли собой простые переложения хоровых произведений. Но и в пьесах, специально сочинявшихся для инструментов, сохранялось фугированное построение наподобие мотетов, в которых новый текст вызывал фугированную экспозицию нового мелодического материала. Типично при этом каноническое развертывание в одной паре голосов со свободными контрапунктами в третьем и других голосах, или каноническое вариационное развертывание (прорастание) во всех голосах надстройки над c. f., изложенном в увеличении. Подобные структуры уже лежат в основе светских инструментальных пьес Обрехта:

148а) Я. Обрехт. Фуга

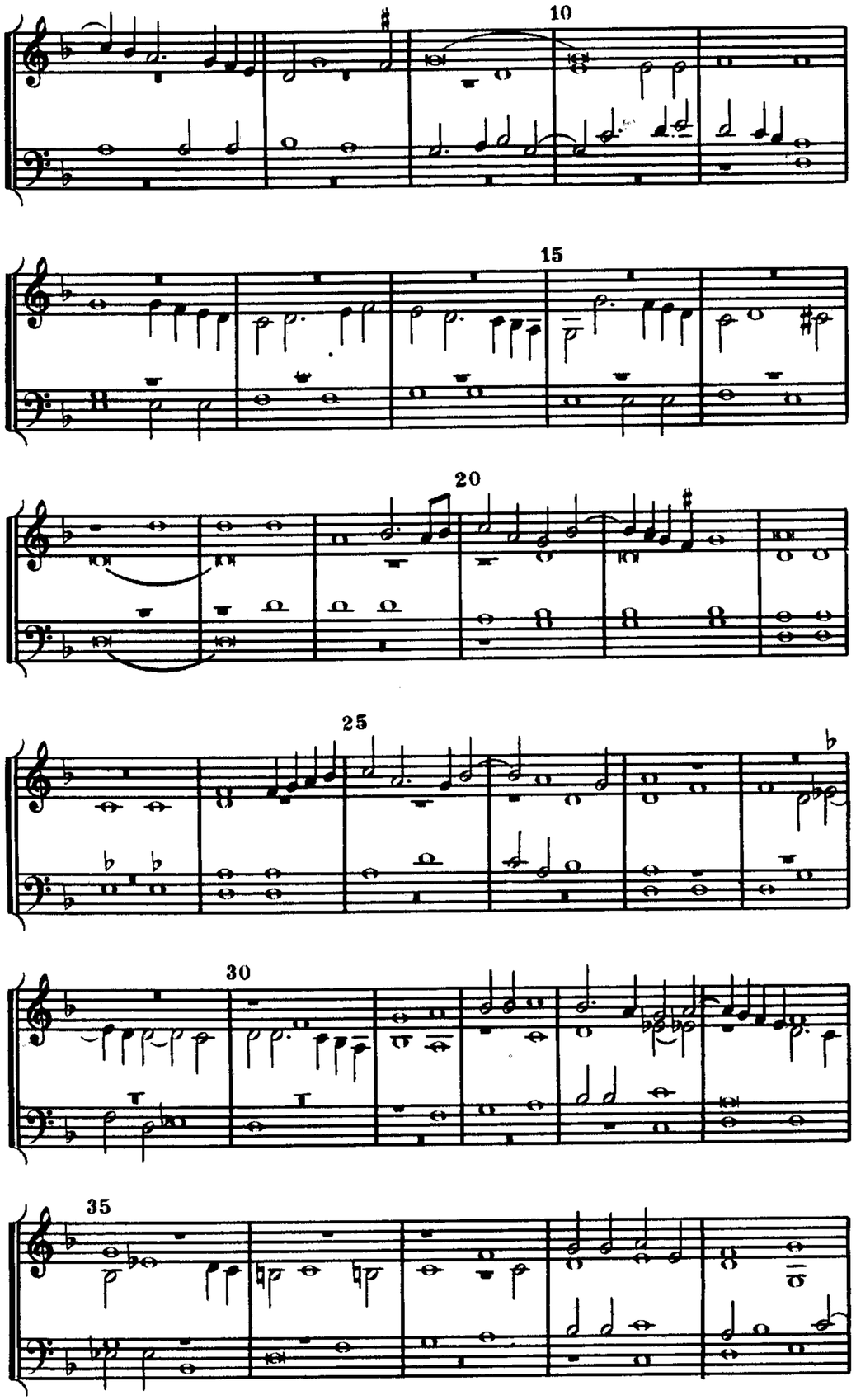


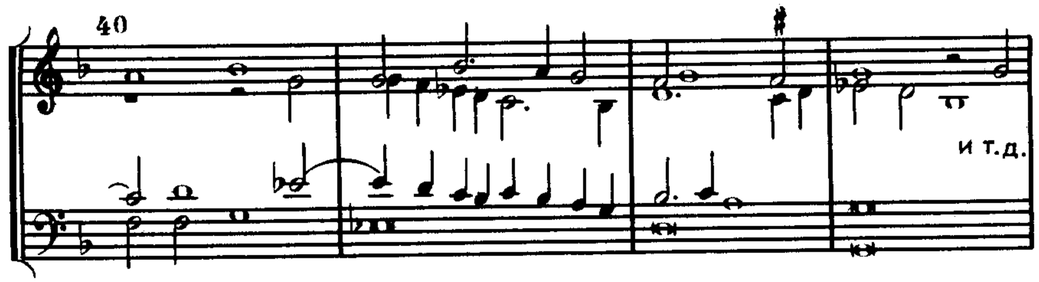
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





Пьеса № 18 из этого цикла представляет собой трехголосное имитационное изложение начального мелодического образования, которое в крайних голосах перерастает в канон в нижнюю квинту с двухтактным расстоянием. Средний голос (пропоста) в дальнейшем становится контрапунктом к канону, оставаясь в такой роли до конца пьесы. В каноне затем появляются отдельные мелодические фигуры из среднего голоса либо в прямом движении, либо в ракоходе. Все сочинение, несмотря на непрерывность изложения, обнаруживает контуры трехчастности (см. в прим. 148 а т. 1—19, 20—46, 47—73), причем во второй части интонационное и модуляционное развитие более интенсивное, а в третьей части совершенно отчетлива итоговость, включающая даже репризное проведение отдельных мелодических фигур из первой части (см. в прим. 148 а т. 8—11 и 51—54). Как часто можно наблюдать в эту эпоху, данная пьеса обнаруживает не столько тональное, сколько звукорядное единство. Однако вскоре после вступления первой риспосты выявляется тональный центр g, который в дальнейшем окружается отклонениями в c, C, d, F, a в заключительной части закрепляется миксолидийское C.

Большой интерес представляет четырехголосная пьеса № 12 из того же цикла. Имитации в нижнюю октаву (сопрано — тенор), каденсирующей в g, отвечает такая же имитация (альт — бас) в d (т. 1—17). Новый, тоже имитационно излагаемый, мелодический материал (т. 18—30) приводит к стреттно проводимому варианту начального материала, что создает репризную ситуацию (т. 31—43).

Ряд пьес этого цикла назван *фугами*. Данный термин указывает здесь на большое значение канонических имитаций и не служит основанием для поисков формы фуги в позднем ее понимании. Однако представляется знаменательным, что, например, в пьесе № 12 октавные проведения в g и d являются не каноническими, а простыми имитациями.

Если мотетная структура отдельных частей месс или, например, Магнификата Л. Зенфля представляет собой очень частое явление, то в упомянутом Магнификате Пахельбеля для органа или клавира тональное мышление составляет основу одно- и двухтемных *фуг* в новом значении этого термина.

Форма фуги в нашем понимании является закономерным детищем простой имитации, развитого индивидуализированного мелодического, то есть тематического, образования. Постепенное вытеснение канонических экспозиций, преобладающих в имитационных формах строгого письма, сопутствовало процессу образной индивидуализации тематизма.

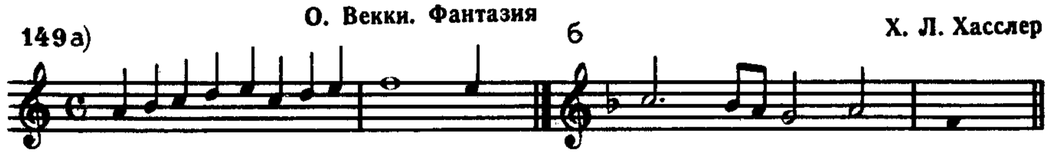
Характеристика тематизма фуг не может ограничиться описанием его у Баха и Генделя. Она должна также включить и предшествующий им этап развития инструментальной музыки, который впоследствии

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

вел к вершине — богатству и совершенству зрелого стиля Баха и Генделя. Кроме того, в нее должно войти описание мелодики и тематизма композиторов последующих эпох.

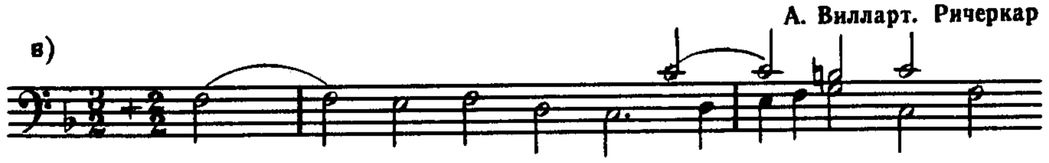
Непосредственные «предшественники» фуги в инструментальной музыке — ричеркары, канцоны, фантазии, каприччио, как правило, построенные фугированно, в большинстве своем основаны на кратких темах, напоминающих своей структурой начальные мелодические образования мотетов, частей месс *:

149 а) О. Векки. Фантазия

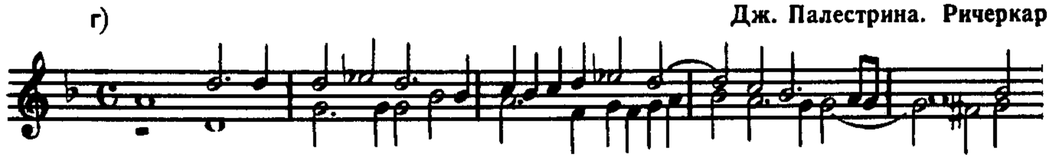


б) Х. Л. Хасслер

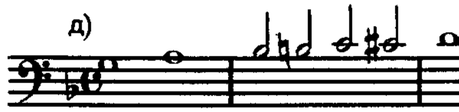
в) А. Вилларт. Ричеркар



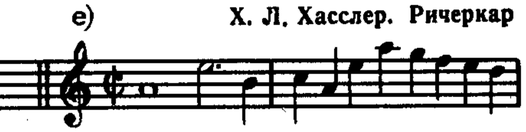
г) Дж. Палестрина. Ричеркар



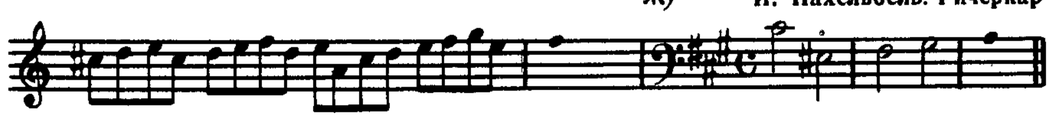
д)



е) Х. Л. Хасслер. Ричеркар



ж) И. Пахельбель. Ричеркар



Значительно реже встречаются темы, состоящие из последовательно излагаемых контрастных элементов (см. пример 149 е).

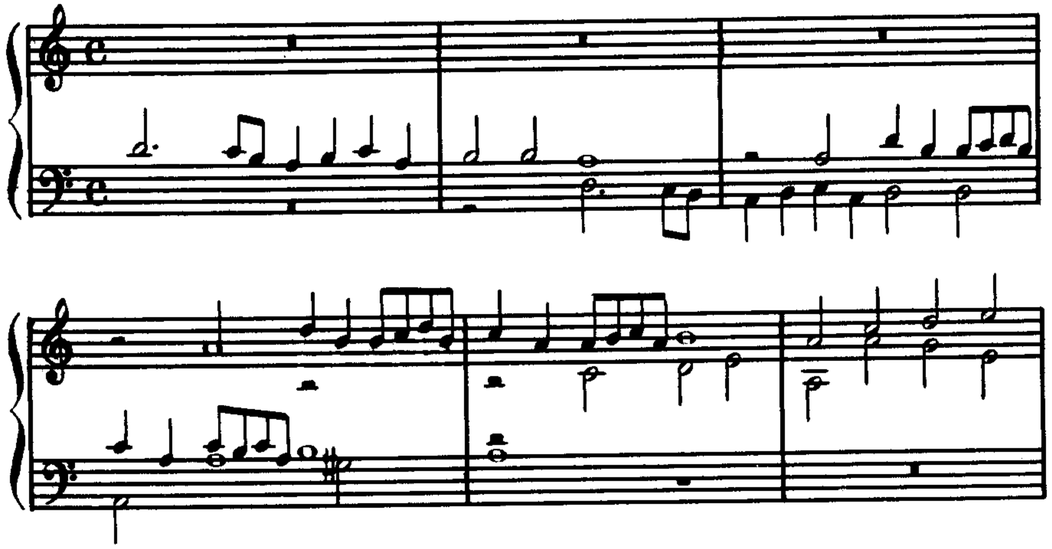
В ричеркарах, канцонах и фантазиях, однако, уже отчетливы два типа тем — однородные и контрастные (неоднородные), состоящие из контрастных элементов. В первых из них — предельно сжатых, однородных — часто заложен начальный «толчок» (inceptum), исходная мысль, раскрытие которой в дальнейшем имитационном (фугированном) развитии вызывают обычно контрастные мелодические элементы в контрапункте к риспосте. Контрапунктирующий ответу контрастный элемент может быть рассмотрен и как второй элемент неоднородной темы, который стал контрапунктом к стреттно вступившему ответу. Удержанные противосложения нередко подтверждают такое истолкование.

* См. об этом: Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. Очерк 1. — Ричеркар, канцона, фантазия — предшественники фуги. М., 1979.

Метод фугированного развития и качество контрапунктов играют тем большую роль в достижении определенного характера, чем короче однородная тема, так как характер контрапункта и степень его контраста могут дать различное образное развитие начальному материалу (см. Фугу Шейдта — № 10 в Хрестоматии Вл. Протопопова «Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков», где начальная тема и ее варианты получают новые контрапункты, придающие эпизодам все новые черты).

Неоднородные темы в этом отношении предопределяют до некоторой степени дальнейшее развитие и не только своей большей продолжительностью, но и наличием изначального внутреннего контраста. Введение в ричеркарах новых тем или в канцонах — вариационных изменений первой темы играет для второй ее части в этом направлении аналогичную роль, хотя и в более крупном плане. Ощущение недостаточной весомости или образной определенности коротких однородных тем, по-видимому, объясняет частое использование и в ричеркарах, и в канцонах начальных, канонических имитаций или близкое от начала включение новых мелодий (см. прим. 149 г). Последнее обстоятельство ведет ричеркар в направлении к вариантам двойной или тройной фуги:

150 Дж. Габриели. Ричеркар

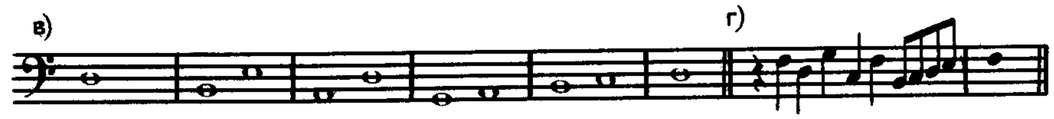


Аналогичное значение в развертывании формы приобретают в ричеркарах, а позднее и в фугах такие вариационные приемы, как уменьшение, увеличение, обращение и ритмические изменения начальной темы (см. также Фантазию Векки — № 198 из Хрестоматии «Полифонический анализ»):

151 а) С. Шейдт. Фуга

б)

в)



г)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

д)

Задание

I. Проанализировать:

а) приведенные примеры;

б) темы ричеркаров, фантазий и каприччио из Хрестоматии Вл. Протопопова «Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков», № 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12.

Методические указания к анализу

При анализе тем ричеркаров, фантазий и каприччио XVI, как и начала XVII века следует учитывать, что темы излагаются обычно либо канонически, либо совместно (в том случае, если две темы разные). И в том, и в другом случае существенно определить звукорядную и ладовую характеристику тем, их ритмические и интонационные особенности. Кроме того, нужно в каноническом изложении определить интервал и расстояние вступления риспосты, протяженность одноголосия, как и количество отделов канонического изложения. При этом следует иметь в виду, что если одноголосный показ темы обнаруживает цезуру, но охватывает лишь часть звукоряда, то обычно ладовая основа темы определяется лишь с учетом ответа.

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ТЕМАТИЗМ

В рассмотрении полифонического тематизма, его развития в различных формах немаловажное значение приобретают остинатные вариации, связь которых, хотя безусловно не прямолинейная, с формами, основанными на с. f., представляется доказуемой. Если с. f., какое-то время обнаруживавший свое происхождение от григорианского хорала, являлся в начале основной мелодией органума, то позже он заменяется мелодиями бытовавших песен и служит как бы интонационным скоплением, из которого черпаются мелодические обороты для окружающих голосов, скрепляющих, таким образом, музыкальное целое не только повторяющимся с. f., но и мелодическими оборотами, имитируемыми другими голосами.

Обращение к с. f., в мотетах и мессах весьма разнообразное, на определенном этапе привело к использованию его в многократном увеличении. Изложенный в такой форме, он терял свое прежнее значение, уже не воспринимался как мелодия, а скорее как ряд органных пунктов. В этом случае особенно усиливалась роль тематического материала, звучащего в других голосах в уменьшении и тем самым сохраняющего свое значение как средства, скрепляющего форму целого. Именно такая эволюция с. f. и рождаемого им формообразующего элемента представляется условием, подготовившим полное исчезновение из многоголосной ткани самого с. f. Названия мотетов и месс свидетельствуют о том, что при их создании авторы опирались на заимствованный тематический материал, на фрагменты из определенного мелодического целого. Более того — лишь небольшое число месс крупнейших авторов XV—XVI веков написано на свободном от заимствований материале.

В XVI веке крупные (многочастные) произведения уже нередко обходятся без явных с. f., не теряя при этом единства целого. Последнее создается, кроме заимствований, более зрелым тональным мышлением и общностью начальных мелодических образований, в которых все больше сказывается формирование признаков темы и ее индивидуализация.

Если в XV и XVI веках в крупных формах еще господствует в той или иной форме с. f., то в XVII веке все большее значение в инструментальной музыке приобретают остинатные вариации. Формы с повторяющимся кратким с. f. не назывались вариациями и ими еще не являлись. Но известное сходство и родство этой формы с формой ostinato мы видим в их сходных принципах построения на основе повторности заданного материала.

В развитии форм с. f. и ostinato можно заметить известную противоположную направленность. Как уже было сказано, с. f. как тема (мелодия, образное единство) постепенно утрачивал данное значение, превращаясь в фон из выдержанных звуков. В ostinato, наоборот, происходил процесс сгущения индивидуализированных интонаций, которые становились носителями музыкального образа, его «конспектом».

Для осознания эффекта ostinato в музыкальной практике еще до процесса индивидуализации темы должен был появиться такой процесс развития, который включал бы многократное повторение небольших построений, мелодически и ритмически более или менее рельефных.

Анализ мотетов и месс позволяет выделить ряд прямых и косвенных моментов, способствовавших осознанию и оценке эффекта ostinato. Так, например, в заключении первой части мессы Палестрины «L'homme armé» короткая фраза из с. f. (см. прим. 152г) проходит в партии тенора в значительном уменьшении и ритмическом обострении пятикратно, образуя фон для развернутого заключительного развития в других голосах. В данном направлении действовали, несомненно, и вычленения из протяженных с. f., которые проводились рядом и естественно воспринимались уже как основа для варьирования.

Кроме того, истоки этого принципа, по-видимому, связаны и с эффектом, возникающим в унисонных и октавных бесконечных канонах с равными расстояниями вступлений голосов. Столь же значительной представляется практика типизации кадансирования, которая находила отражение и обобщение в трудах теоретиков, например Тинкториса. В мессе «L'homme armé» Обрехта в заключении Benedictus очень отчетлива повторяющаяся басовая гармоническая формула с вариационной надстройкой.

Для произведений, лишенных текста, конструктивная роль чисто музыкальных средств приобретала большее значение. Именно в инструментальной музыке принцип остинатности стал основной формой тематического или, в других случаях, гармонического объединения полифонических вариаций.

Свобода обращения с с. f. в вокальной музыке не могла привести к структурной четкости вариационной формы. В инструментальной же музыке, нередко, по-видимому, импровизируемой, варьирование мелодической или гармонической формулы стало одним из принципов структуры иногда достаточно развернутых произведений — так называемых остинатных вариаций.

Рассматривая темы вариаций на basso ostinato, целесообразно придерживаться такой, например, их классификации:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

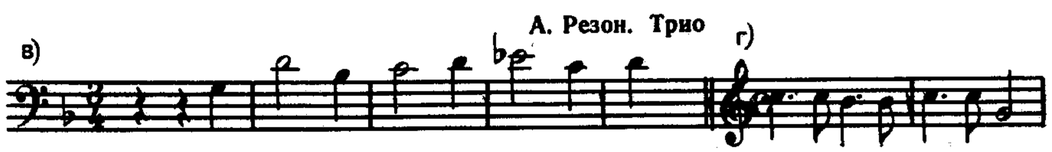
1. Индивидуализированная тема, которая, как правило, играет в произведении главенствующую роль и свидетельствует об уже достаточно далеко продвинувшемся процессе индивидуализации музыкального материала.

2. Тема — фон, элемент фактуры; тема — гармоническая опора-формула, или гармонические фигурации. Между этими двумя типами тем можно встретить много промежуточных явлений.

В первой группе тем возможна и более дифференцированная классификация. В частности, выделяются темы, в которых имеет место та или иная форма опевания ладовых устоев:

152 а) Д. Букстехуде. Пассакалья

б) Д. Букстехуде. Чакона



в) А. Резон. Трио

г)

Именно подобного рода темы, очевидно, служили существенным моментом в кристаллизации яркого тематизма и фугированных форм Здесь закреплялись и становились характерными для XVII века сферы интонаций.

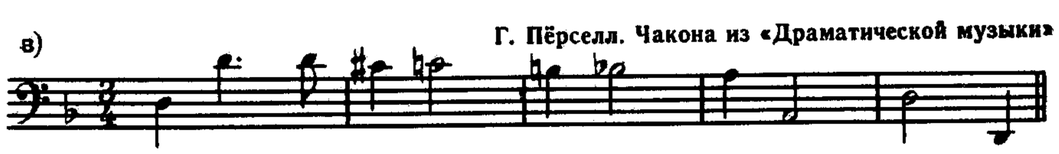
Не меньшее распространение получили темы остинатных вариаций более обобщенного характера — нисходящие или восходящие тетрахорды или другие последовательности тонов, не образующих ярких интонаций, но служащих ядром произведения и в силу многократной повторности образующих устойчивый фон для мелодического развития в других голосах. Их иногда лишь условно можно назвать темами:

А. Страделла. Ария из оперы «Сузанна»

153 а)

б) И. Пахельбель

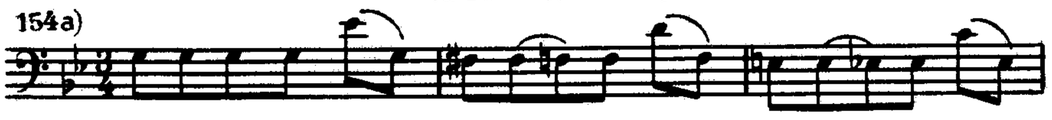
в) Г. Пёрселл. Чакона из «Драматической музыки»



Такие темы при различном ритмическом оформлении диатонического или хроматического нисходящего движения, как и при разнообразном интонационном окружении, приобрели (особенно в хроматическом их варианте) смысловую нагрузку не только в пьесах, выражающих жалобы, страдания, плач, но сыграли, несомненно, значительную роль в темообразовании фугированных произведений вообще, так как именно в них интенсивно развивалось обогащение линий посредством скрытого голосоведения:

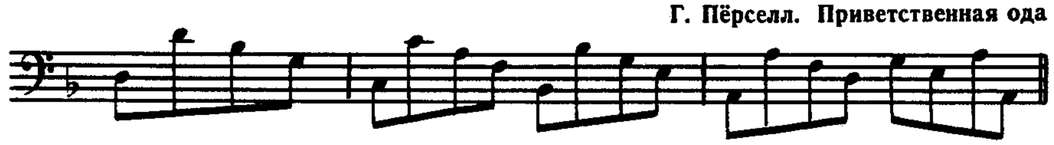
А. Вивальди. Концерт № 2 для скрипки с оркестром

154 а)



б)

Г. Пёрселл. Приветственная ода



Метрически опорные линии приобретают в темах фуг большое значение. Они, как правило, охватывают диатоническое или хроматическое движение от тоники к доминанте в нисходящем движении. Значительно реже здесь намечается такое же движение от VI ступени к III, которое встречается впоследствии в темах фугированных произведений Баха.

Задания

I. Проанализировать приведенные примеры.

II. Прочитать:

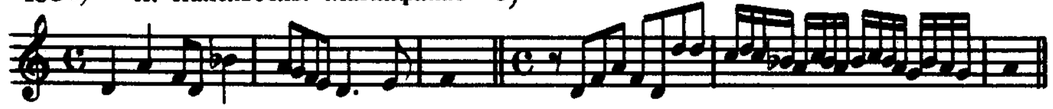
а) Генова Т. Из истории basso ostinato XVII—XVIII вв. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3. Ред.-сост. Вл. В. Протопопов. М., 1977.

б) Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения, Введение.

III. Сочинить 10 тем для вариаций на basso ostinato.

В процессе становления индивидуализированного интонационного содержания тематизма в фугах предшественников Баха и Генделя отразилась и постепенная кристаллизация тональности (вариантов мажора и минора). Обыгрывание тонов тонического трезвучия и нередко всего звукоряда включало, наряду с поступенным движением, квартоквинтовые, секстовые и более широкие скачки, как и хроматику на отдельных участках звукоряда и служило постепенному освоению ладовых опор, которые опевались, располагались на тяжелых долях такта в качестве завершающих тему звуков:

155 а) И. Пахельбель. Магнификат б)



в)

г)

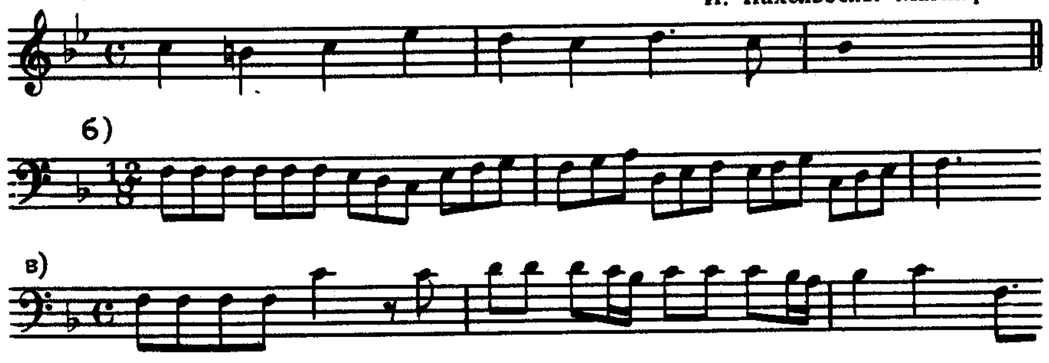
Если в примере 155а после показа тонического трезвучия скачком взятая VI ступень разрешается на сильном времени в квинтовый тон и, таким образом, в теме не остается неразрешенных звуков, а прима тоники подчеркивается трехкратным появлением, то в примере 155в VI ступень остается неразрешенной и сопоставленной с вводным тоном.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Подчеркивание самых ярких тяготений и их внутриладовой сопряженности стало особенно характерным средством в ладовом развитии и создании внутритематической динамики. Темы, использующие подобные сопряжения, встречаются на протяжении двух веков и в том числе во многих произведениях Баха и классиков.

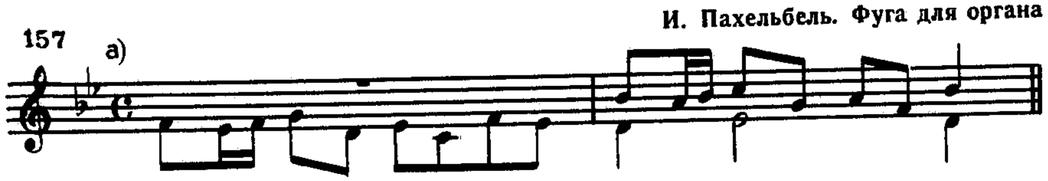
Темы клавирных и органных фуг непосредственных предшественников Баха — Д. Букстехуде и особенно И. Пахельбеля весьма близки и к темам фугированных пьес Магнификата этого автора *. Хотя эти пьесы автором не названы фугами, они на самом деле ими являются. Преобладание однородных тем сохраняется и здесь, но сами они нередко уже совершенно определенно выявляют тенденцию к индивидуализации, к определенной характеристичности. А там, где заметны сцепления контрастных элементов (они часто не отграничены друг от друга цезурами), обычна большая протяженность и весомость, особенно если в такой теме отмечаются жанровые признаки:

156а) И. Пахельбель. Магнификат

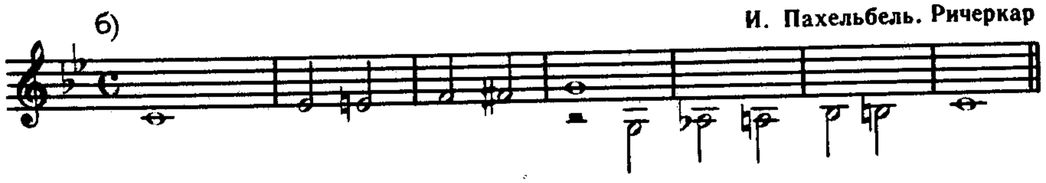


Границы тем в инструментальных фугированных произведениях близких предшественников Баха уже достаточно отчетливы: темы обычно заканчиваются примой, терцией или (реже) квинтой тоники основной тональности. В темах преобладает диатоника. В случае небольшого диапазона темы полнота диатонического или хроматического звукоряда раскрывается проведением ответа, расположенного почти во всех случаях в кварто-квинтовом соотношении:

И. Пахельбель. Фуга для органа



И. Пахельбель. Ричеркар

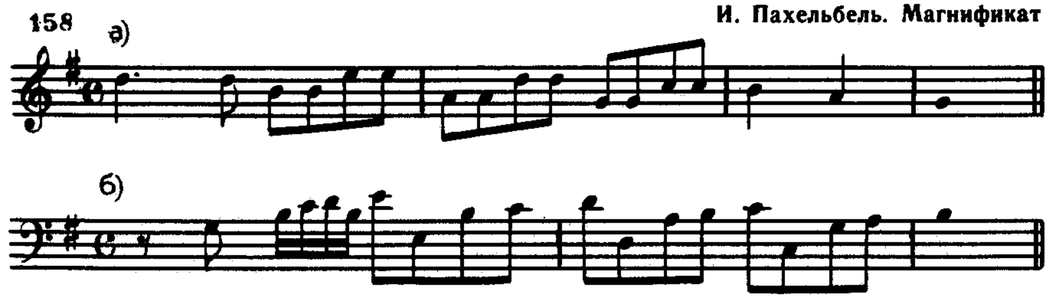


* Сравнение тем внутри каждого из восьми циклов Магнификата Пахельбеля достаточно отчетливо раскрывает процесс поиска характеристических тематических элементов на основе одного материала.

Техника ответа, а иногда необходимые интервальные изменения в нем, как правило, имеют место, если риспоста вступает в доминантовой сфере *.

В темах фуг Букстехуде и Пахельбеля уже ощущается стремление к гармонической наполненности и отчетливой функциональной связи. Тенденция эта проявляется не только в обязательном прояснении ладового наклонения и в опоре на тонические звуки, но и в неоднократном использовании скрытого голосоведения (скрытой полифонии), метрически опорных линий.

158 И. Пахельбель. Магнификат



Задания

Проанализировать:

а) темы ричеркаров, фантазий и фуг (№ 19—26) Хрестоматии «Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков» Вл. Протопопова;

б) темы из № 3, 4, 78, 139, 198, 199, 229, 230 в Хрестоматии «Полифонический анализ».

ОБ ЭВОЛЮЦИИ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ТЕМАТИЗМА. ТЕМАТИЗМ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ФУГ БАХА И ГЕНДЕЛЯ

Намеченные в творчестве композиторов XVII века тенденции к характеристичности и богатству образности полифонического тематизма достигли исключительного развития и обобщения в гениальном творчестве Баха и Генделя. Новизна полифонического тематизма Баха разительна. Тема не только обобщила достижения своих немецких и итальянских предшественников, но и впитала все самое новое, прогрессивное из гомофонной ансамблевой музыки **. Тематический «арсенал» Баха насыщен и песенными, и хоральными мелодиями, следы которых находим нередко в темах инструментальных (клавирных и органных) фуг.

В фугах Баха для клавира, опубликованных посмертно, есть темы, которые, на первый взгляд, отличаются от многих тем предшественников лишь протяженностью. В них либо вовсе нет контрастных элементов, либо их наличие не подчеркнуто внутренними цезурами и элементы не противопоставлены друг другу, а слиты. Однако эти темы разрослись и перестали быть лишь «эмбрионами» даже при полном отсутствии внутренних противоречий. Такие темы Баха представляют собой уже целостный организм. В них ощущается стремление к большей гармо-

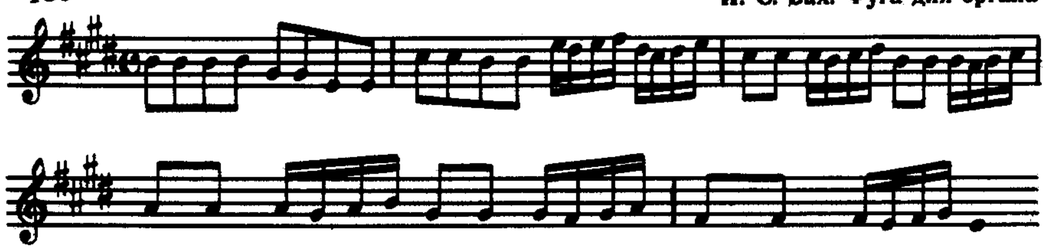
* Теория ответа изложена на с. 00 настоящей работы.

** Об этом см.: Скребков С. Черты нового в инструментальной фуге Баха — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки, с. 158—173.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

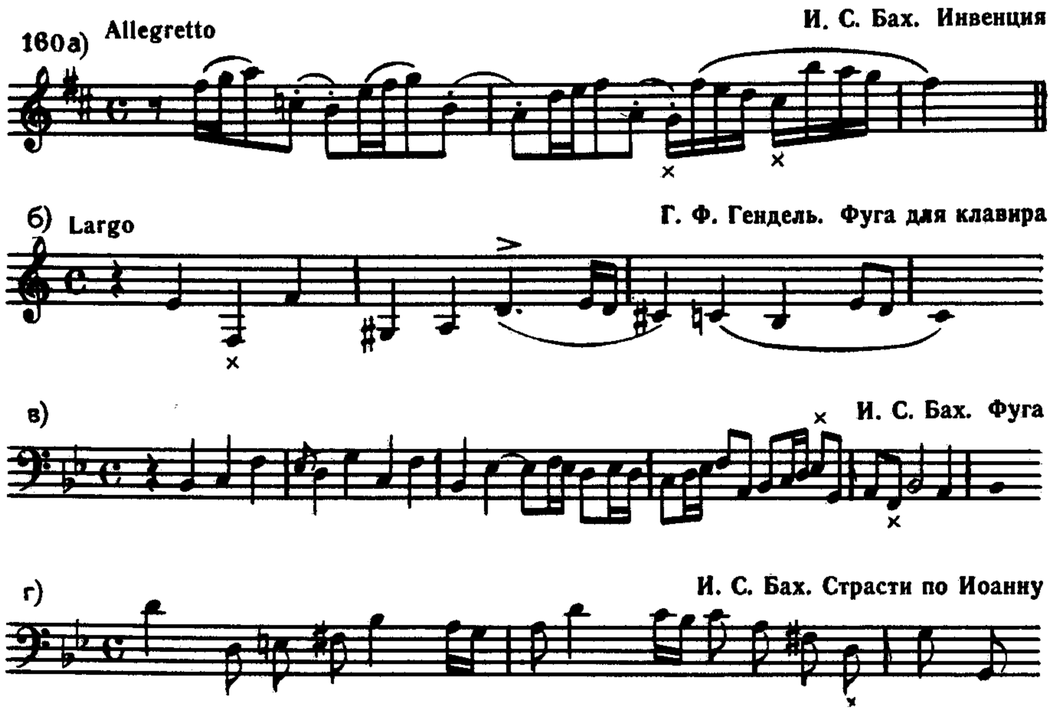
нической полноте, насыщенности секвенциями, мелодической и гармонической фигурацией и скрытым голосоведением, то есть к образованию линий опорных звуков, подобных тем, что имели место уже в творчестве предшественников — Букстехуде, Фробергера, Пахельбеля (встречались они там, однако, чаще всего в камерной музыке, в гомофонных формах):

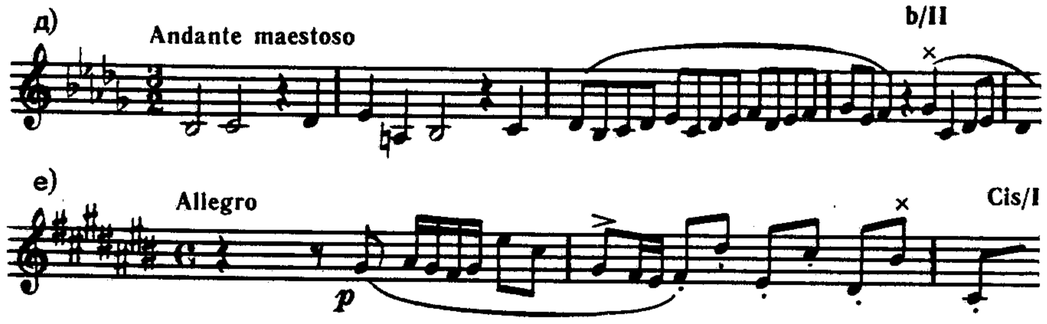
159 И. С. Бах. Фуга для органа



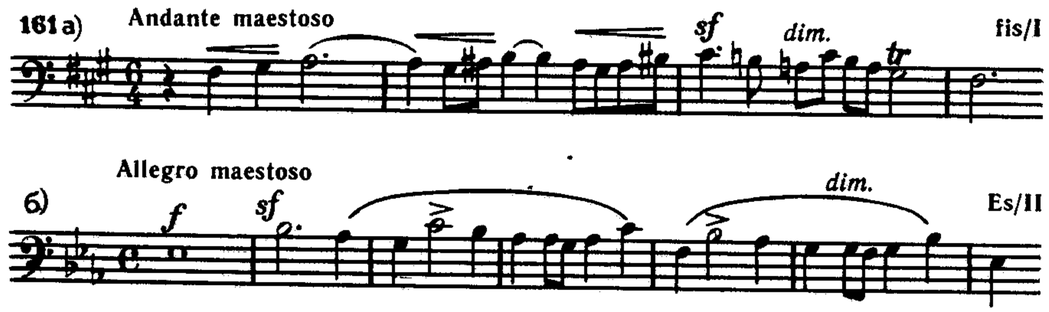
В темах инструментальных фуг Баха становится обязательным окончание на приме, терции или, реже, квинте тоники, расположенных на тяжелой или относительно тяжелой доле. При этом преобладают темы тонально замкнутые. Но и в модулирующих окончание на приме или терции новой тональности типично.

Завершение темы в фуге, однако, принципиально отличается от заключительных каденций гомофонного периода, так как природа формы фуги характеризуется непрерывностью развития. Даже в темах, заканчивающихся мелодическим шагом D—T, остановка отсутствует и либо движение, не задерживаясь на заключительном звуке, продолжается, либо окончание темы совпадает с вступлением ответа. Кроме того, в темах Баха и Генделя, заканчивающихся примой тоники и, казалось бы, намеренно построенных с прочным заключением, остаются неразрешенными неустойчивые звуки, что создает незавершенность, уменьшает каденционную цезуру:





Так, в примере 160 а оставлены без разрешения звуки *g* (S) и *cis*, в примере 160 в — *es* (S) и *f* (D); то же в примерах 160 г, д. Тема фуги Cis/I * (прим. 160 е) заканчивается примой тоники, завершающей в нижнем регистре скрытую линию от D к T, вводный же тон октавой выше получает разрешение лишь за пределами окончания темы, создавая тем самым естественное продолжение и смягчение цезуры, образовавшейся в нижнем скрытом голосе. Темы модулируют преимущественно в доминанту. Модуляции в субдоминанту, весьма частые у предшественников Баха, для него явление крайне редкое. Не встречаются и темы, модулирующие в одну из медиант. Ограниченность направления в модулирующих темах, как и в ответах в экспозициях фуг, объясняется отчетливостью композиционных планов, характерных показом тем в тональностях с неизменным ладовым показателем. Для предшественников Баха сохранение ладового показателя в теме было основной причиной для расположения всех ее проведений в тонико-доминантовой сфере. Бах же приберегал проведения темы в тональностях с противоположным ладовым показателем для вторых (развивающих) частей. Для Баха, таким образом, ладовый показатель темы столь же значительное явление, как и для его предшественников (хотя и в другом значении). Это подтверждается и тем, что Бах сохраняет ладовое наклонение в тех фугах, где его смена повлекла бы за собой искажение, потерю определенной выразительности, яркости или возникновение не соответствующего замыслу колорита:

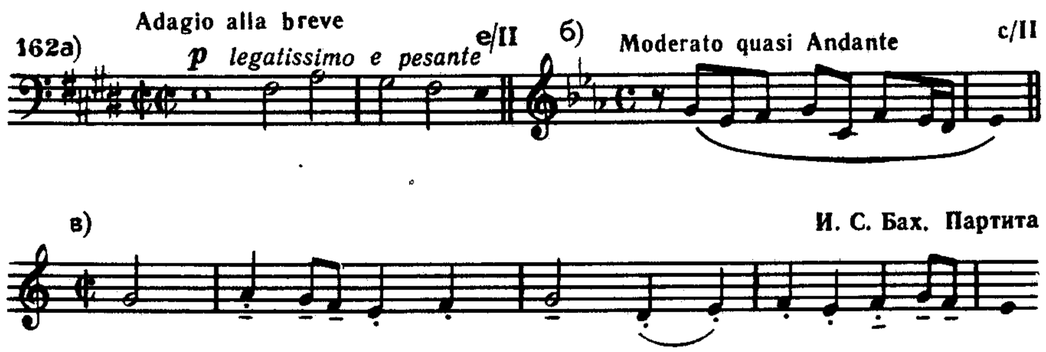


В фугах Баха для инструментальных ансамблей или сольных инструментов песенные темы составляют сравнительную редкость, в то время как в хоральных прелюдиях и обработках, которые часто представляют собой разновидности фугированных форм, песенные темы —

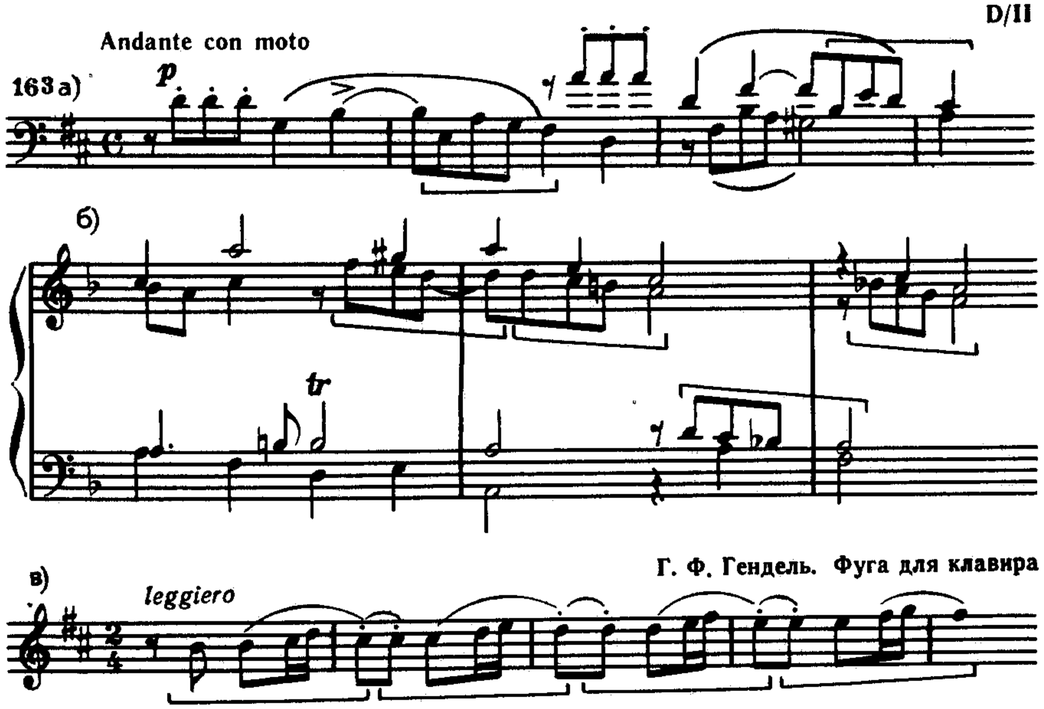
* Здесь и далее латинскими буквами обозначается тональность фуг Баха из Хорошо темперированного клавира, а римская цифра после косой черты — том (первый или второй) ХТК.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

явление частое. По-видимому, их ограниченное использование в инструментальных фугах объясняется их однородностью, отсутствием внутреннего контраста. И все же в инструментальных фугах встречаются песенные темы, в которых нередко обнаруживается близость к хоральным или песенным мелодиям:



В полифоническом тематизме Баха и Генделя, который является своего рода концентратом достижений предшественников в области жанровых признаков вокальных и инструментальных, полифонических и гомофонных форм, наряду с исключительным разнообразием жанровых сфер в индивидуализированных темах-образах обнаруживается много общего — сходных ритмических и мелодических фигур, которые принято называть стереотипами. Их царство — в развивающих частях *, иногда же они участвуют не только в качестве элементов в теме, в так называемых общих формах движения, но составляют основу кадансирующих образований:

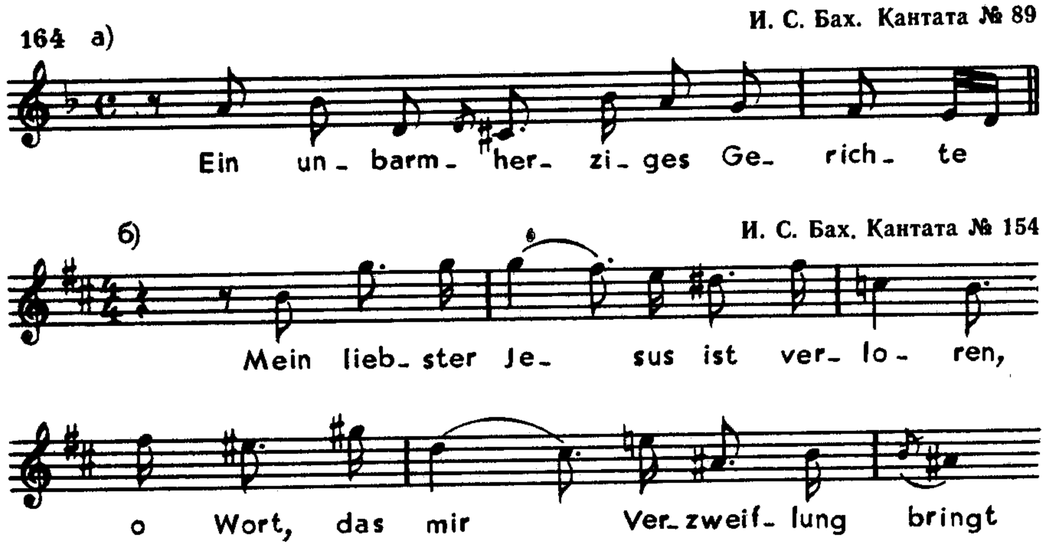


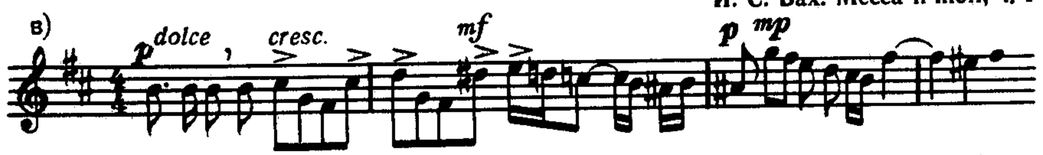
* См. об этом: Музыкальная форма. Ред. Ю. Тюлин. Введение. М.— Л., 1965; Кальман Л. К проблеме стереотипов в полифонической музыке. — В кн.: Теоретические проблемы полифонии. М., 1982.

Возникновение стереотипов — результат вычленения рельефных фигур чаще из неиндивидуализированных элементов темы, выступающих уже там в качестве секвенцируемого материала. Нередко ритмические фигуры господствуют в контрапунктах (противосложениях) (см. Фугу f-moll/I) и интермедиях.

Несмотря на образную обобщенность в темах фуг, как известно, темы из Хорошо темперированного клавира Баха обнаруживают образно близкие друг другу группы: выделяются минорные темы медленного движения (cis/I, d/I, f/I, fis/I, h/I), темы танцевального или маршевого характера (G/I, D/I, A/II, B/I). Особенно скерцозные, токкатообразные, речитативные в немалой степени включают, синтезируют фигуры, затем вычленяемые в послеэкспозиционном развитии.

Исключительное разнообразие характера тем инструментальных фуг Баха и Генделя отразилось и на темах вокальных фугированных произведений. В них значительно чаще используются песенные и речитативные мелодии. В тематизм вокальных произведений проникают и более широкая интервалика, и ритмическое, жанровое разнообразие, и модуляционность:





Инструментальные и вокально-инструментальные темы фуг Баха и Генделя отражают значительное обогащение образного содержания не только за счет индивидуализации ядра или выбора типов и форм движения, но и за счет большей значительности отдельных элементов, особенно ритма.

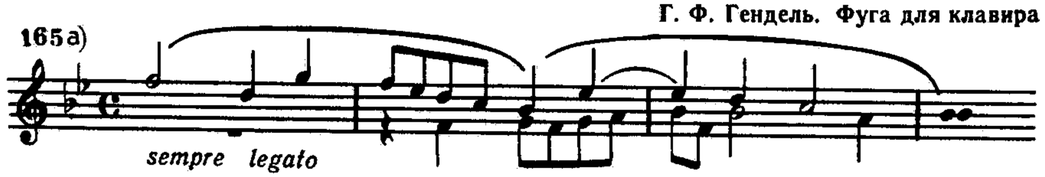
От строгого стиля вокальная мелодика сохранила ограничение диапазона и определенный тип эпической песенности и речитатива. Но в вокальный, инструментальный и вокально-инструментальный тематизм проникли: танцевальность, маршевость, скерцозность, лирика, ариозность. Именно такие конкретные жанровые черты при структурной оформленности делают мелодику полифонической темой и становятся основой характерных пьес.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Интонационная концентрация в кратких (одно- или двухтактных) темах, как правило, бóльшая, чем в развернутых, в которых отчетливо выявление основных ладомелодических функций и закрепление заключительного устоя начальной или новой тональности:

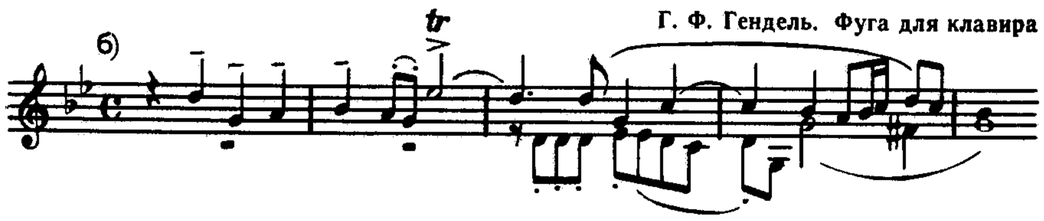
Г. Ф. Гендель. Фуга для клавира

165 а)



Г. Ф. Гендель. Фуга для клавира

б)



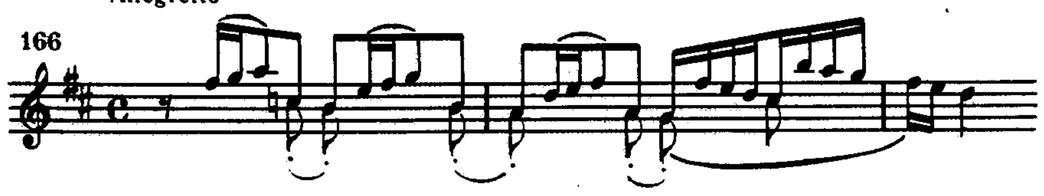
Приведенная в примере тема фуги Генделя имеет повествовательно-песенный характер. В ней раскрываются гармонические функции тоники, субдоминанты, доминанты и тоники, которые уточняются второй темой. Большую роль в ней, как очень часто в темах песенного происхождения, играет V ступень. Заключительная тоника здесь — итог сопоставления субдоминанты и доминанты.

В более протяженной теме (прим. 165 б) процесс аналогичен, но гармонические функции еще более отчетливы. Заключительная тоника здесь также прочнее, так как сопоставление субдоминанты и доминанты дается дважды. Особую роль в показе субдоминанты во многих темах Баха и Генделя играет ритмически подчеркиваемая, нередко достигаемая скачком VI ступень. Во многих случаях она оказывается кульминацией (прим. 165 б). При этом нередко VI ступень гармонизуется как нона или септима доминантовой гармонии, объединяя таким образом функции доминанты и субдоминанты:

И. С. Бах. Инвенция

Allegretto

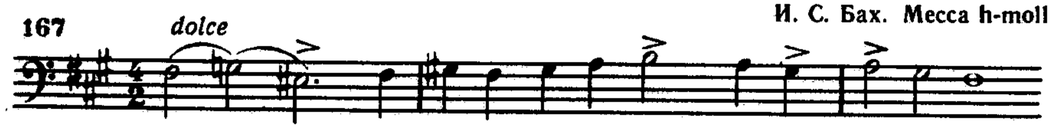
166



Иногда в минорных темах фуг Баха усиливается субдоминантовая функция посредством использования II низкой ступени:

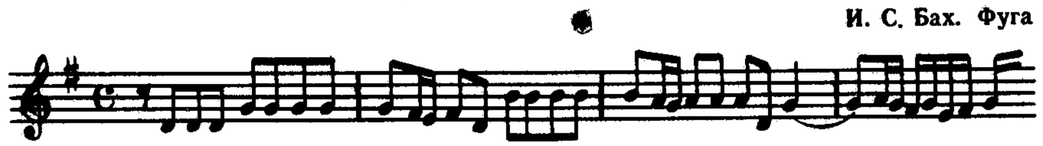
И. С. Бах. Месса h-moll

167 *dolce*



Для тем фуг характерно близкое от начала выявление ладового показателя (терции), типичное и для народно-песенной мелодики. Часто это сочетается с подчеркиванием доминантовой примы ниже тоники, что дает кадансовый шаг, подобный шагу баса в заключительной автентической каденции:

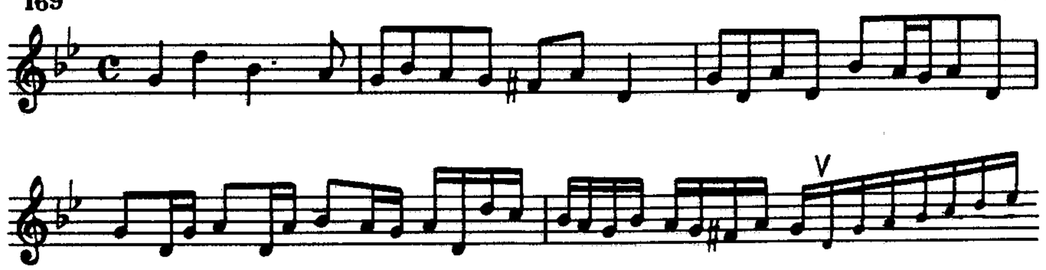
И. С. Бах. Фуга



В развернутых темах, где структура порой приближается к форме периода из двух предложений либо типа развертывания, доминантовый звук ниже тоники повторяется как скрытый органный пункт:

И. С. Бах. Фуга

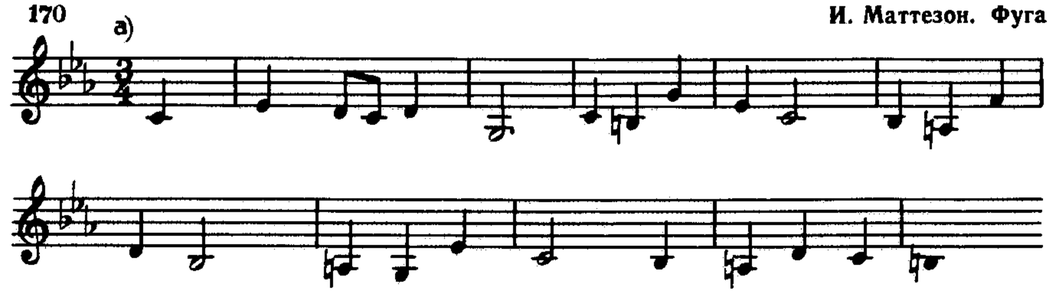
169



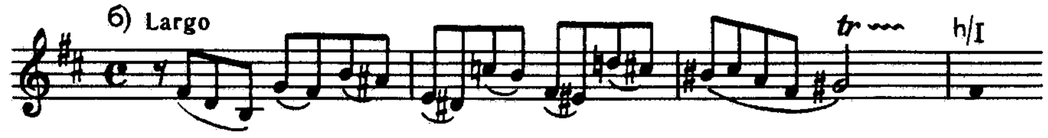
В структуре тем значительную роль играет секвенция, способствующая обычно полному раскрытию лада в диатонике либо показу сопоставляемых тональностей:

И. Маттезон. Фуга

170 а)



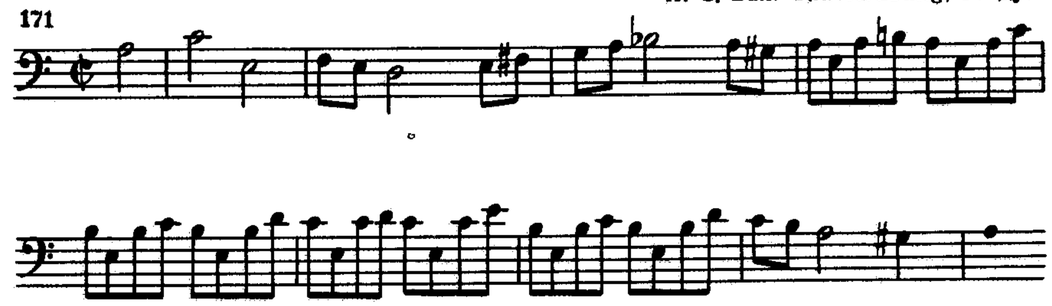
б) Largo



Точные или неточные секвенции размещаются иногда над скрытым голосом — органным пунктом:

И. С. Бах. Klavierübung, IV дуэт

171



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Во множестве тем инструментальных фуг использовано ритмическое варьирование в построениях или в секвентных перемещениях элементов (см. также прим. 169):

172 **Allegro vivace** **B/I**

Задания

I. Проанализировать:
а) приведенные примеры № 167—172;
б) темы шести клавирных фуг Генделя;
в) темы фуг из ХТК II И. С. Баха;
г) темы фуг «Искусства фуги» И. С. Баха.

II. Сочинить 10 тем для фуг различного характера (однородные, неоднородные, песенные, танцевальные, скерцозные и т. д.) и различной структуры.

ТЕМАТИЗМ ВОКАЛЬНЫХ ФУГИРОВАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БАХА И ГЕНДЕЛЯ

Темы вокальных фуг или фугато в произведениях Баха и Генделя — в кантатах, ораториях, мессах и пассионах — нуждаются в отдельной характеристике. Их структура, интонационное и ритмическое содержание в немалой степени зависят от образного содержания и структуры текста. Эта зависимость, однако, весьма различна. Она оказывается особенно сильной, в первую очередь, в тех музыкальных произведениях, которые связаны с развернутыми повествовательными текстами. В этих случаях на композиторе и исполнителе лежит обязанность найти такую тему, структуру и форму ее изложения, при которых текст прослушивался бы отчетливо. Другими словами, в свободном письме при использовании повествовательного текста необходимо учитывать условия восприятия слов.

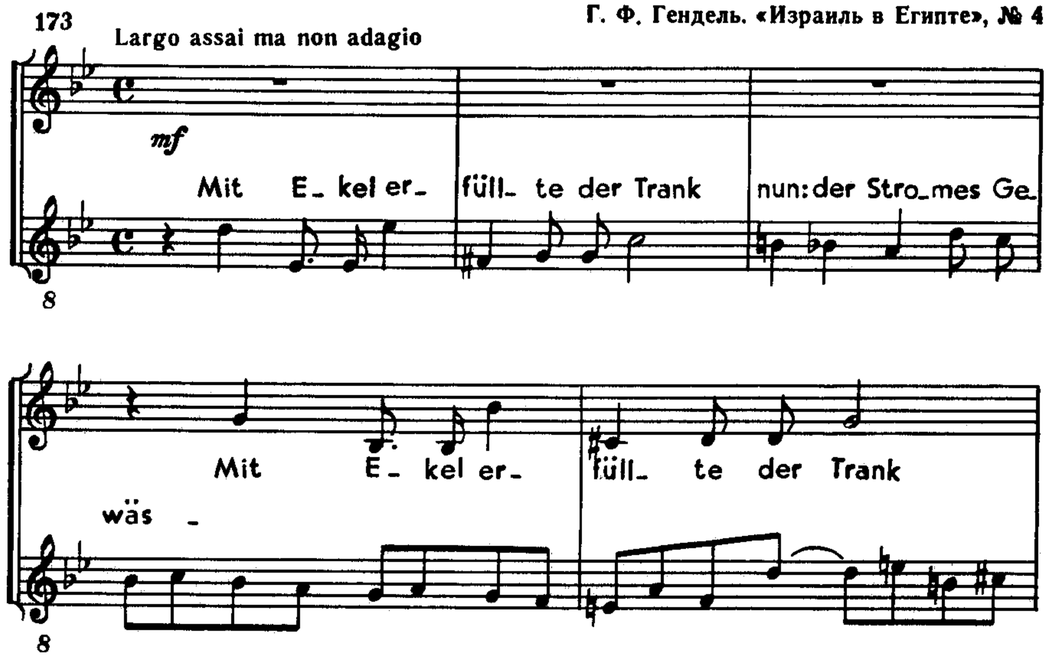
В кантатах и ораториях во многих случаях для хоровых фугированных (часто заглавных) частей композиторы избирают краткое, но образно емкое и четкое изречение, которое излагается в одноголосном проведении темы, а затем повторяется в экспозиции и развивающей части в партиях других голосов, в проведениях темы, противосложениях и интермедиях. Так, например, весь заглавный хор Кантаты № 144 Баха — это фуга на слова «Nimm, was dein ist und gehe hin». Largo из хора № 3 Кантаты № 131 представляет собой также фугу с удержанными противосложениями, где одноголосная часть темы излагает лишь первую фразу текста, а вторая половина широко развитой модулирующей темы вступает как противосложение к ответу. Так как и продолжение первого противосложения, то есть второе противосложение, удержано, экспозиция фуги образует трехголосный канон. Дальнейшее развитие фуги протекает на постоянном повторении слов текстового периода.

Как правило, в фугах или фугато с развернутым текстом противопоставляемые части текста становятся основой двух- или трехтемной (мотетной) фуги, либо вторая часть текста поручается противосложению. Так, вторая часть хора № 32 оратории «Балтасар» Генделя представляет собой двойную фугу с раздельной экспозицией и совместной репризой тем. Композитор поступил здесь весьма своеобразно с текстом. Во вступлении ко второй части хора, то есть к фуге, неоднократно повторяется начальная часть словесного (текстового) периода: «Распри народов были бы прекращены, свобода и мир, прекрасное время»; первая тема и ее экспозиция продолжают текст: «понесли бы из страны в страну, изгнали бы войну и рабство». Вторая же тема включается с повторением слов вступления к фуге. Реприза фуги и развернутая кода объединяют текст периода по-новому: его части звучат здесь в одновременности.

Восприятие вторых и третьих частей текста в фугах на развернутый текст несколько усложняется тем, что противосложения звучат одновременно с вторичным изложением в риспосте начального текста. В таких случаях (см., например, заглавный хор Кантаты № 47 Баха) композитор, как правило, выделяет затем вторые и третьи фразы, проводит их без совместного звучания начальной части текста. Весьма часто фугированному изложению полного текста предшествует его изложение хором в гомофонной фактуре, где все голоса хора произносят слова одновременно. Нередко изложенный в гомофонной фактуре текст замыкает в форме заключения (коды) хоровой номер (см., например, хор № 4 оратории «Израиль в Египте» Генделя). Гомофонные эпизоды среди фугированных разделов хоров обычно выполняют подобную же роль, способствуя более ясному восприятию текста, сразу или впоследствии излагаемого фугированно. Вступительные хоровые разделы к фугам весьма часто заканчиваются на доминанте основной тональности, что имеет своим естественным последствием начало фуги с ответа* (см. прим. 173).

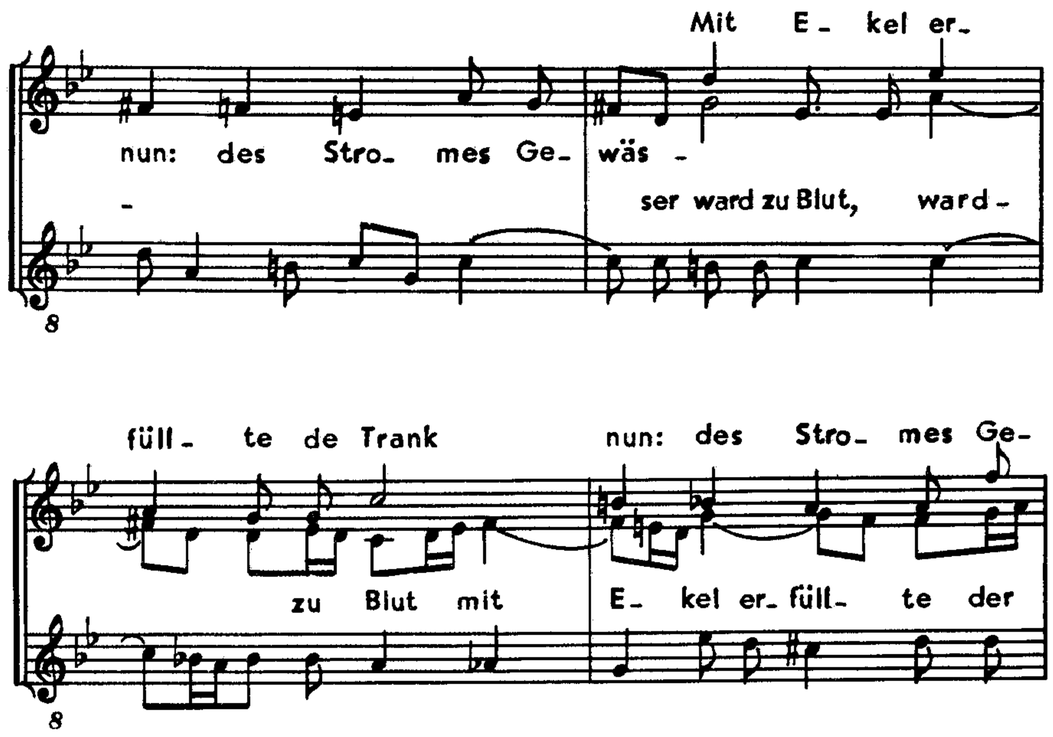
Подобные тональные соотношения между вступительными хорами и последующими фугами встречаются и в кантатах Баха.

173 **Largo assai ma non adagio** **Г. Ф. Гендель. «Израиль в Египте», № 4**



* Тема приведенной в примере 173 вокальной фуги является темой фуги № 5 из Шести клавирных фуг Генделя.

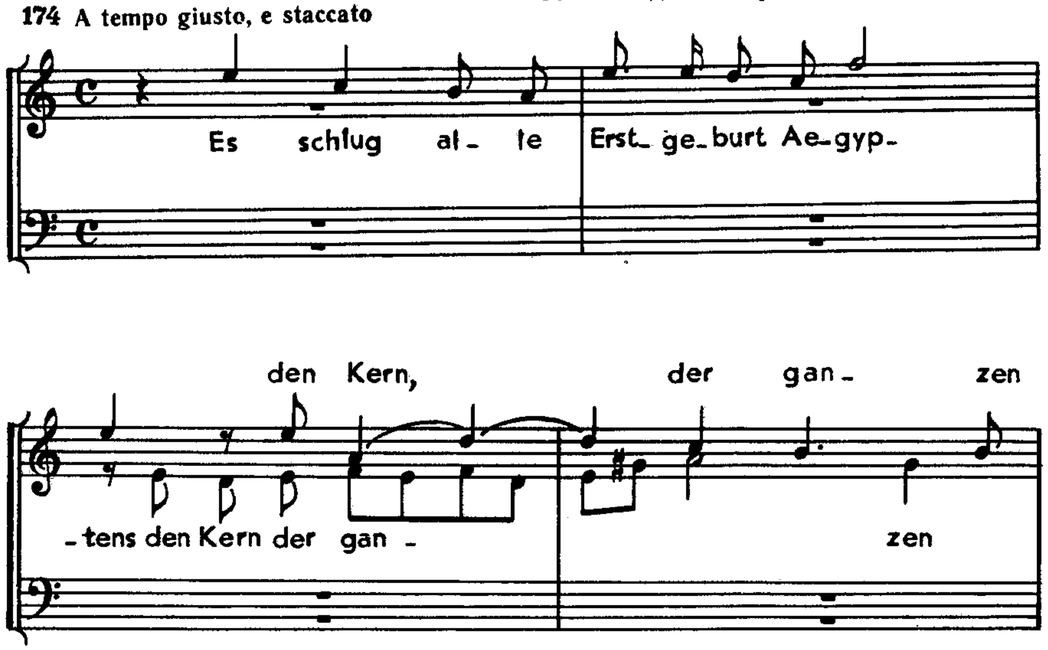
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

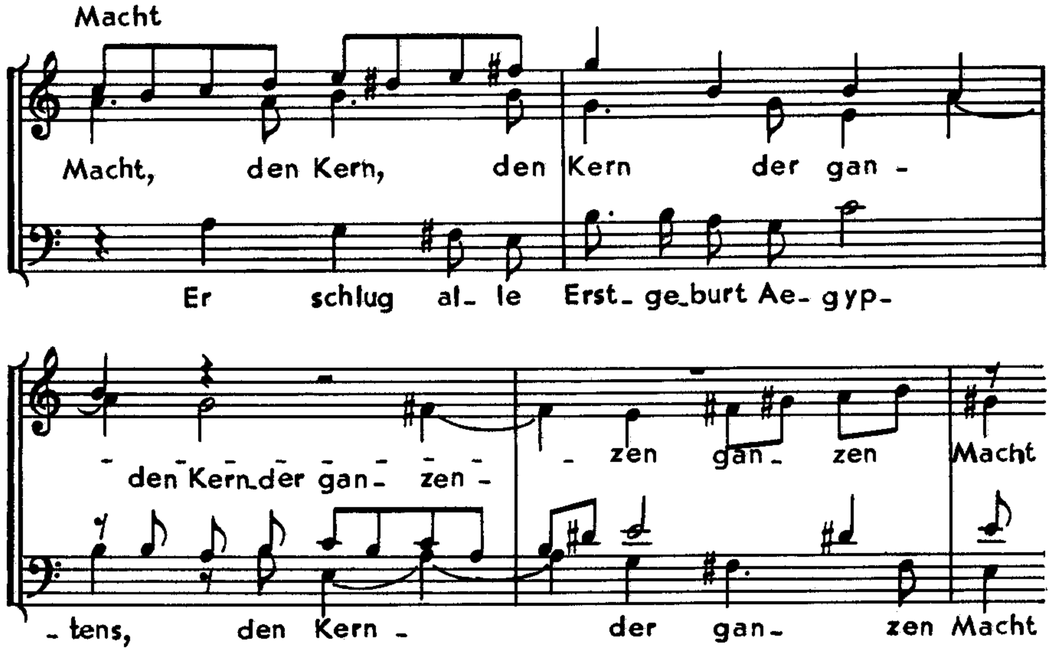


Задача донесения слов текста композиторами всегда осознавалась и решалась различными способами. Это иллюстрируют и образцы экспозиций фуг, в которых противосложение — развитая мелодия-контрапункт к ответу — исполняется на одном протянутом слоге, а в двойных фугах с совместной экспозицией слова распределяются таким образом, что фразы текста многократно звучат раздельно:

Г. Ф. Гендель. «Израиль в Египте», № 8/II

174 A tempo giusto, e staccato

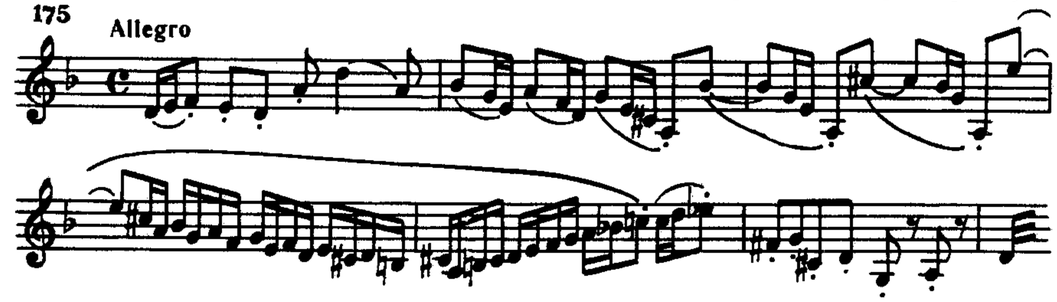




Тематизм фугированных частей сюит, концертов и сонат во всех случаях отличается жанровой спецификой уже в самих темах. В них же отчетливо взаимодействие полифонических и гомофонных принципов формообразования. В одних темах — сочетание признаков неоднородной полифонической темы и периода типа развертывания:

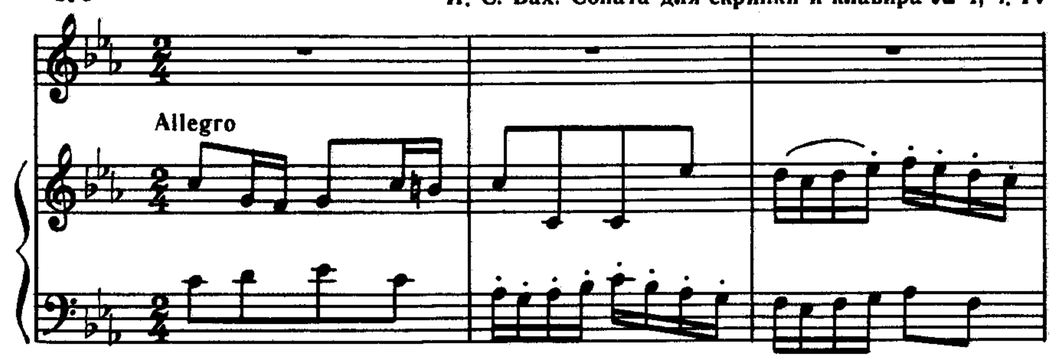
И. С. Бах. Концерт для клавира с оркестром

175 Allegro

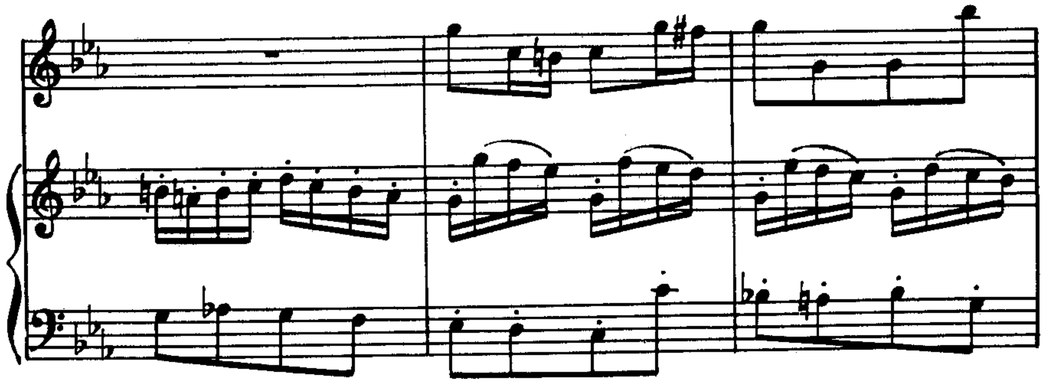


В других — элементы темы организованы с отчетливым стремлением к квадратности, но обнаруживают в дальнейшем развитии соединение признаков структуры фуги и сонаты, сложной двух- или трехчастной формы, рондо и т. д.:

176 И. С. Бах. Соната для скрипки и клавира № 4, ч. IV

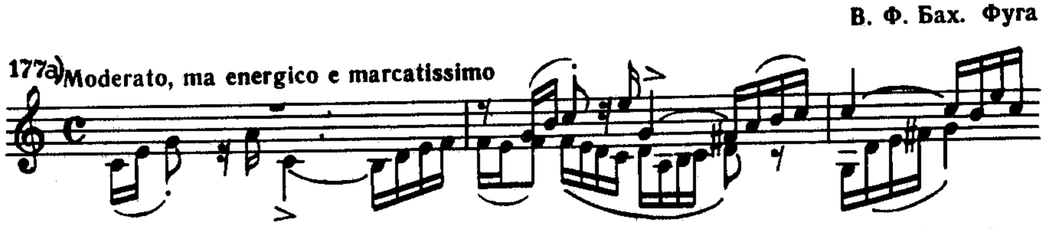


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

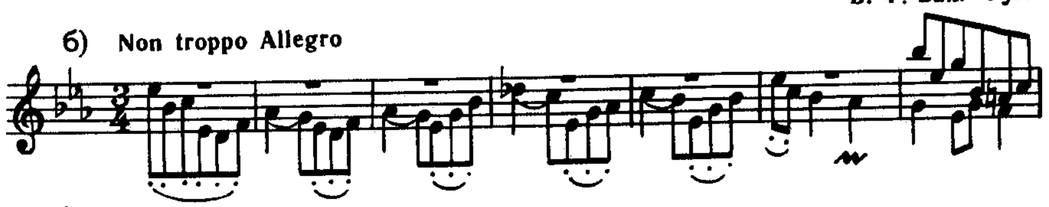


Темы фуг сыновей Баха и его учеников представляют собой новый шаг в дальнейшей индивидуализации и усилении контрастных элементов. Наряду с концентрированными краткими темами значительное место занимают широкоразвитые, в которых весьма подвижны их окончания. Последние превращаются в темы то модулирующие, то тонально замкнутые; контраст между темами в двойных или тройных фугах, как правило, значителен. В фугах усиливается непрерывность, текучесть развития посредством обилия кодетт, которыми сглаживается и подготавливается вступление риспост и преодолевается цезурность. Однако в темах, например, В. Ф. Баха нередки точные секвенции и повторы построений — явления, наблюдавшиеся у И. С. Баха значительно реже:

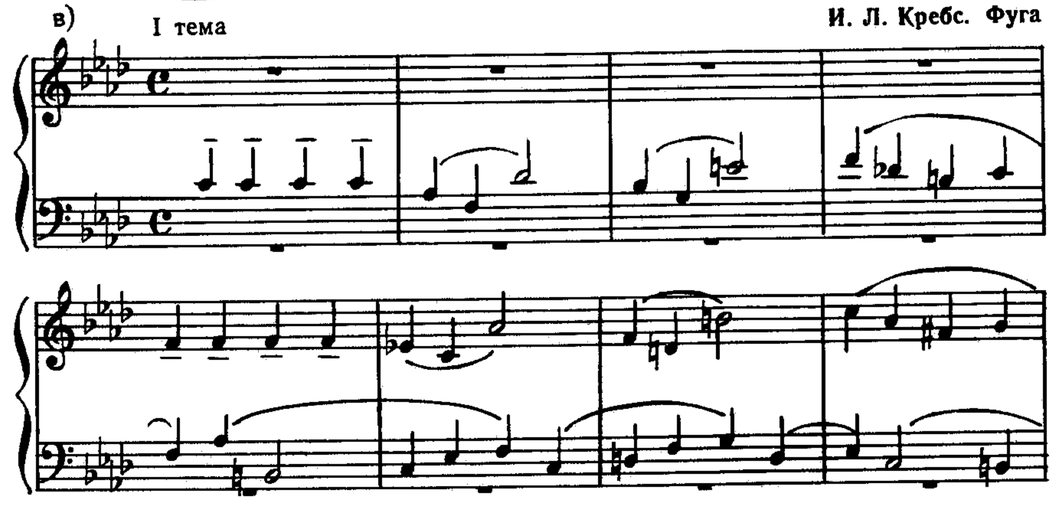
В. Ф. Бах. Фуга

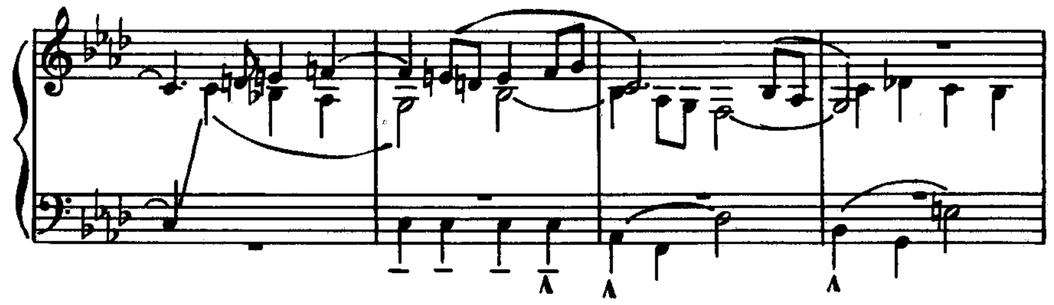


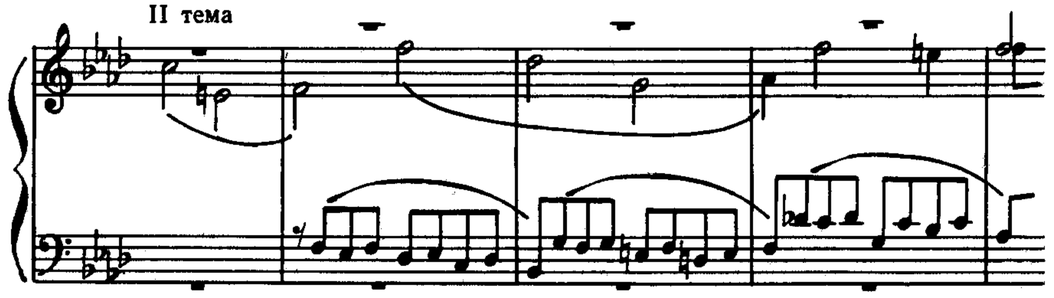
В. Ф. Бах. Фуга



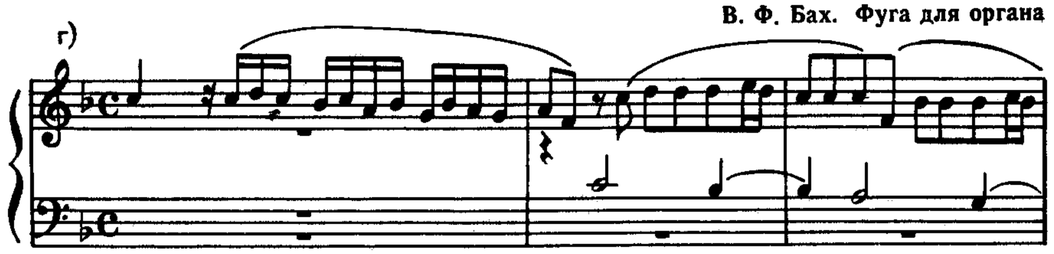
И. Л. Кребс. Фуга

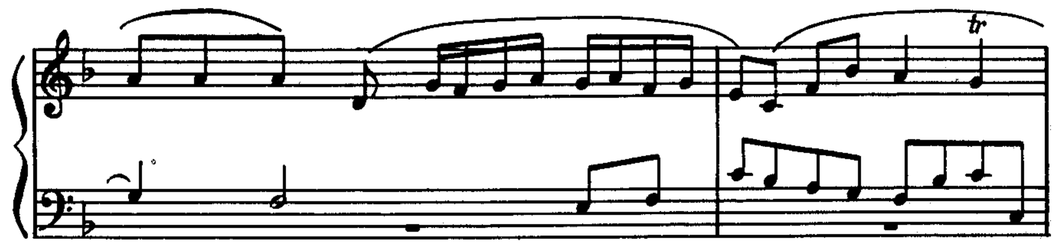






В. Ф. Бах. Фуга для органа





Задания

I. Проанализировать:

а) темы фуг из Мессы h-moll Баха — № 1, 3, 12, 13;

б) темы фуг из оратории Генделя «Саул».

II. Прочитать:

а) Курт Э. Основы линеарного контрапункта. М., 1931, отдел I, главы 3, 4.

б) Скребков С. Полифонический анализ. М., 1940, с. 19—48.

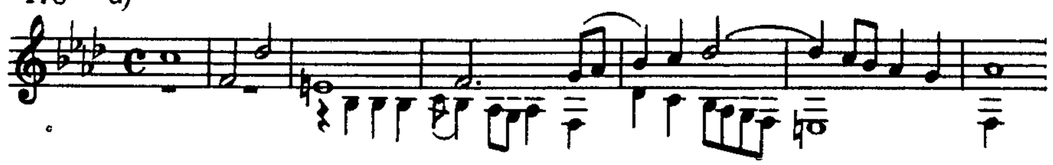
III. Сочинить 10 тем для вокальных фуг на тексты, подобранные под руководством педагога.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

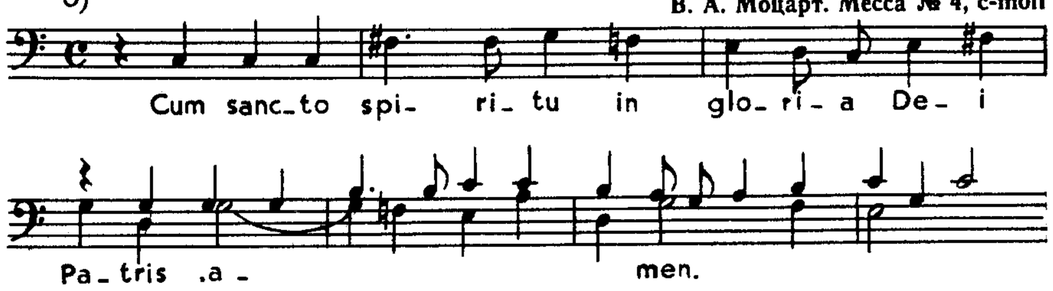
ТЕМАТИЗМ ФУГИРОВАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОСЛЕ БАХА И ГЕНДЕЛЯ

Если темы фугированных произведений венских классиков — Гайдна, Моцарта — мало отличаются от тем Баха — Генделя и их современников, то в темах Бетховена отчетливо стремление к дальнейшей индивидуализации, которая охватывает и общие формы движения. Бетховен значительно интенсивнее пользуется в развитии тематическими преобразованиями: увеличением, уменьшением, обращением, ракоходом — он симфонизирует фугу. В фугах на две темы он добивается большего контраста между темами и их развитием. Тематизм же фугато, помещенных в экспозиции или разработке гомофонных форм, отражает довольно четко свою зависимость (происхождение) от основного тематизма произведения и, следовательно, от дальнейшего развития жанровой характерности. В фугированных финалах или разделах скерцо — обычно образы «потока жизни», оживленного движения, в медленных частях — раздумье, философская лирика, трагизм или песенность. В целом же тематизм полифонических произведений классиков остается по традиции достаточно обобщенным:

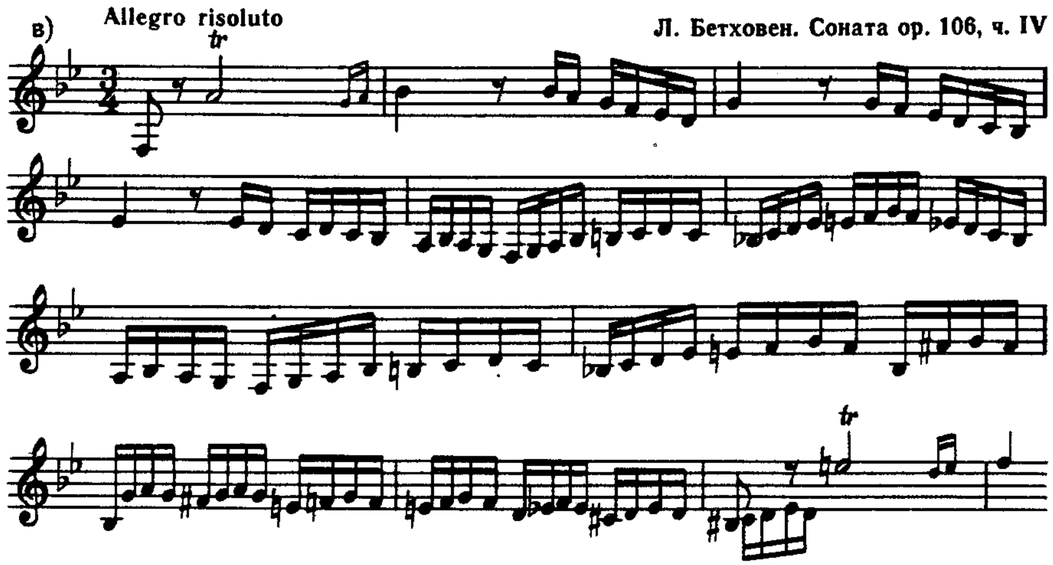
178 а) И. Гайдн. Квартет f-moll, финал



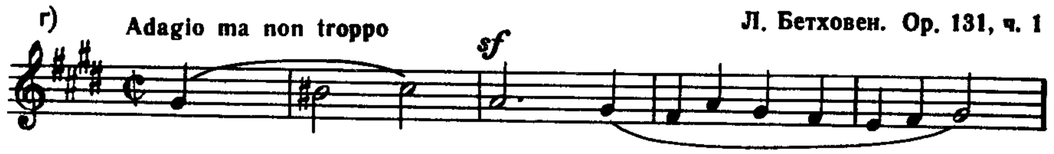
б) В. А. Моцарт. Месса № 4, c-moll



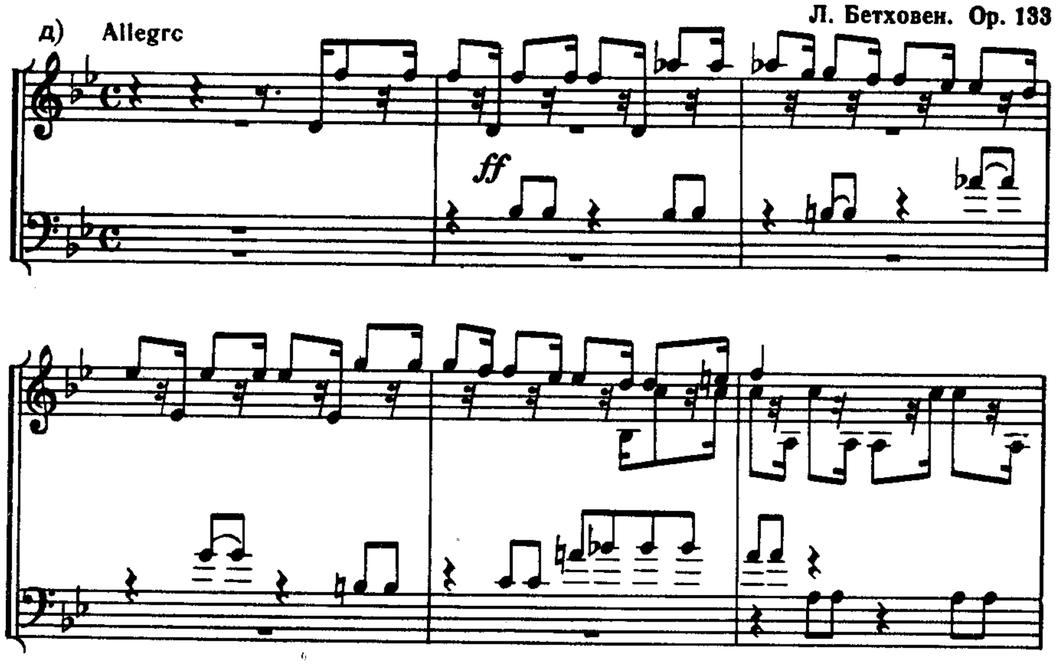
в) Allegro risoluto Л. Бетховен. Соната ор. 106, ч. IV



г) Adagio ma non troppo Л. Бетховен. Op. 131, ч. 1

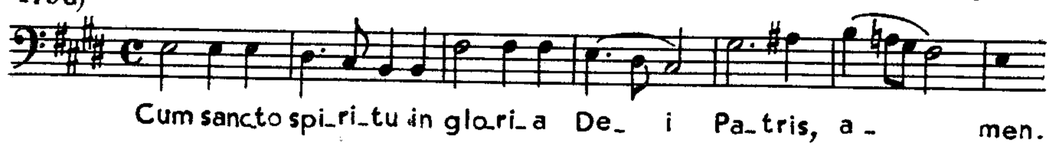


д) Allegrc Л. Бетховен. Op. 133

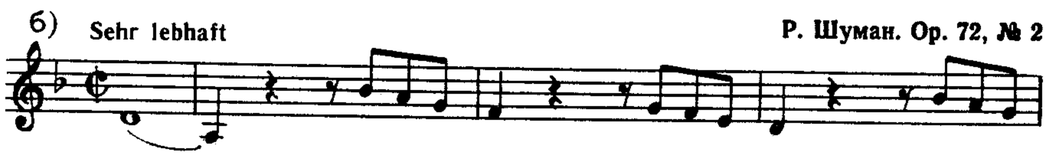


В следующий исторический период — в фугированных произведениях Шуберта, Шумана, а особенно Берлиоза и Листа — проявляется тенденция к дальнейшей индивидуализации темы. Интонационный состав произведений, ладовая организация, жанровое богатство — все это связано с кристаллизацией новых жанров, с новыми образами. Так, темы фуг Шуберта обычно широко развернуты и характеризуются песенным складом, темы же фуг Шумана часто мало чем отличаются от баховских и лишь изредка используют интонационный круг романтической сферы. У романтиков происходит обогащение тематизма полифонических форм, в частности, благодаря усилению в самих темах признаков бытовых жанров. В темах фуг уже в экспозиции можно обнаружить синтез различных жанровых признаков. Темы фугированных произведений романтиков более протяженные и сохраняют, даже при значительной хроматизации, ладовую определенность:

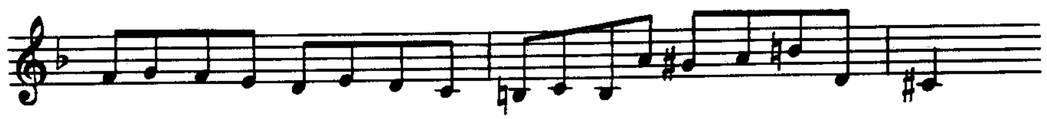
179 а) Ф. Шуберт. Месса As-dur «Cum sancto spiritu»



б) Sehr lebhaft Р. Шуман. Op. 72, № 2

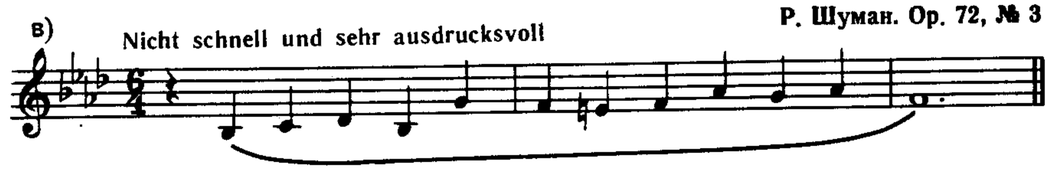


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



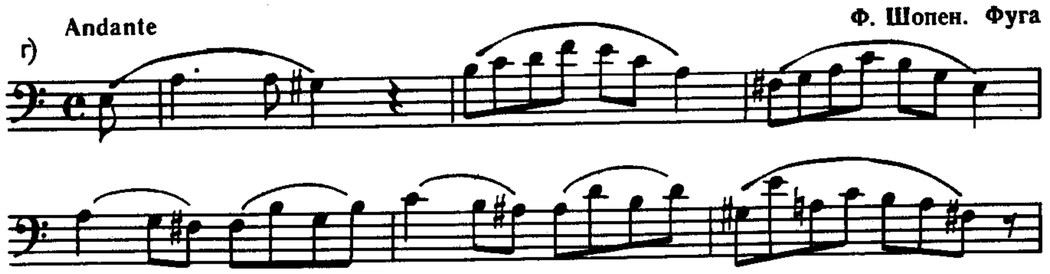
в) Nicht schnell und sehr ausdrucksvoll

Р. Шуман. Ор. 72, № 3



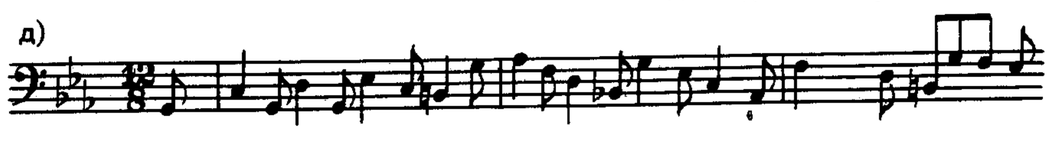
г) Andante

Ф. Шопен. Фуга



Ф. Мендельсон. Фуга для органа

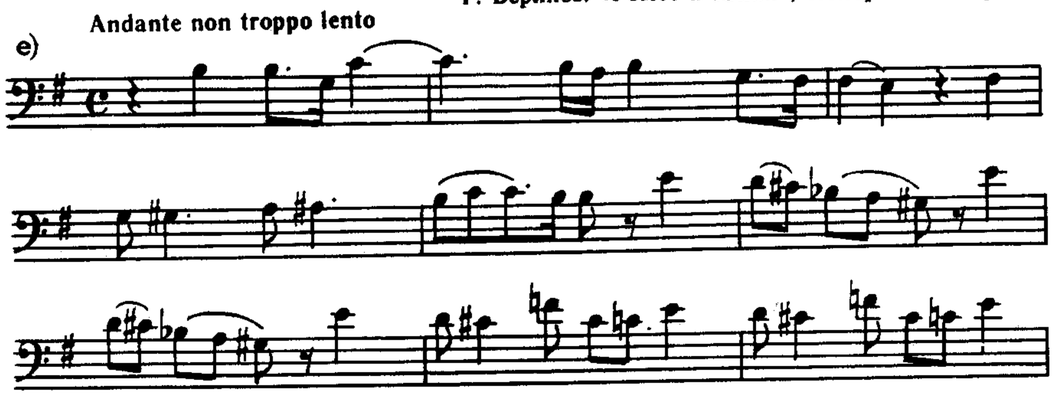
д)



Г. Берлиоз. «Ромео и Юлия», Похоронный кортеж

Andante non troppo lento

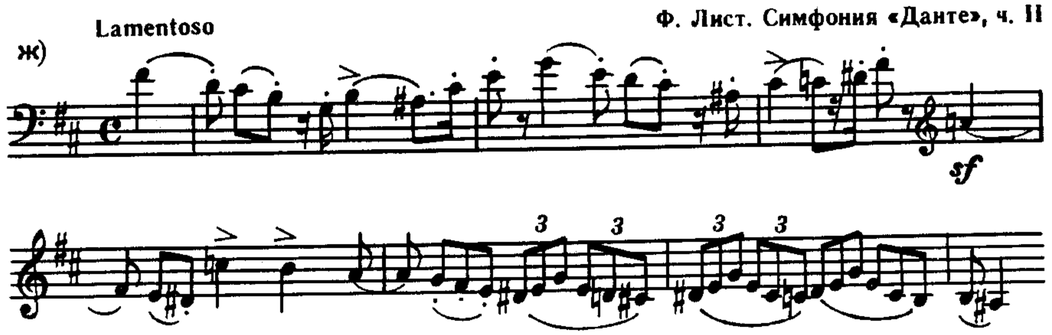
е)



Lamentoso

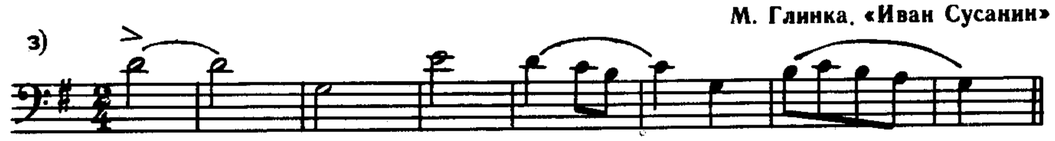
Ф. Лист. Симфония «Данте», ч. II

ж)



М. Глинка. «Иван Сусанин»

з)

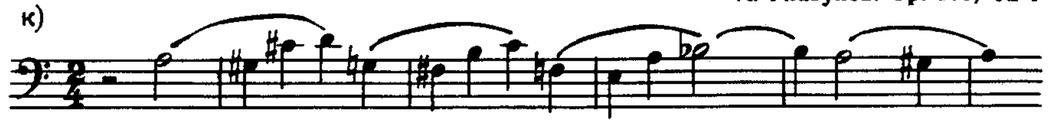


А. Бородин. Квартет № 1, ч. I

и)

А. Глазунов. Ор. 101, № 1

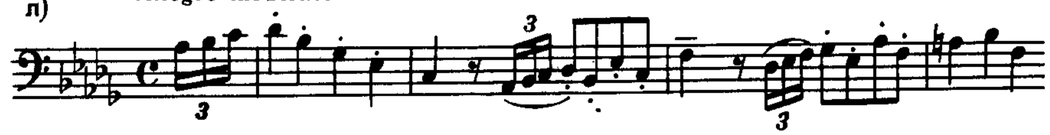
к)



Allegro moderato

Ф. Лист. «Прометей»

л)

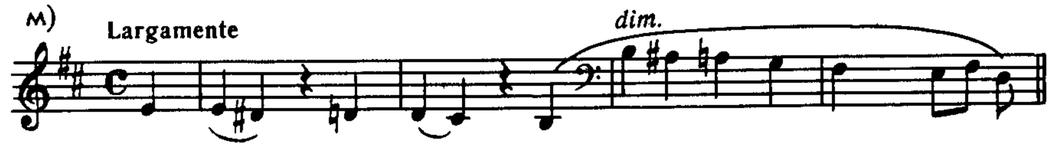


С. Франк. Прелюдия, хорал и фуга

Largamente

dim.

м)

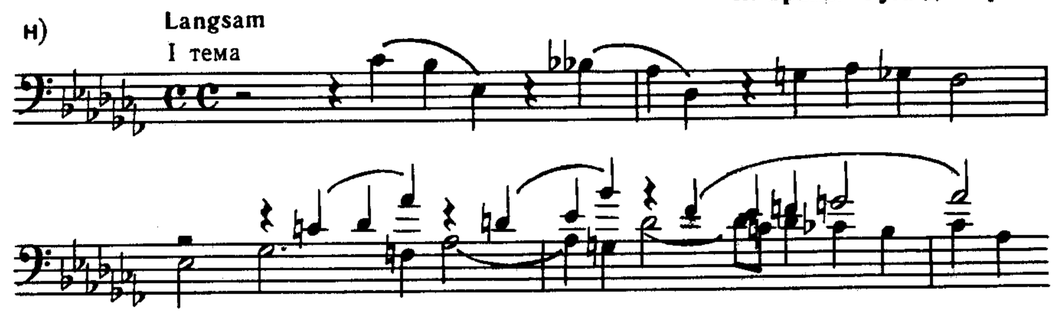


И. Брамс. Фуга для органа

Langsam

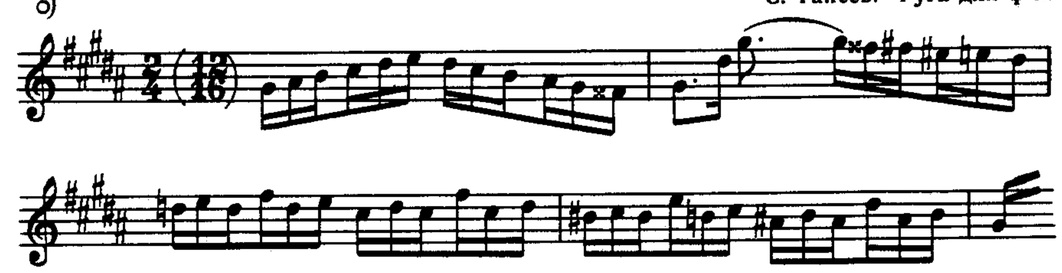
I тема

н)



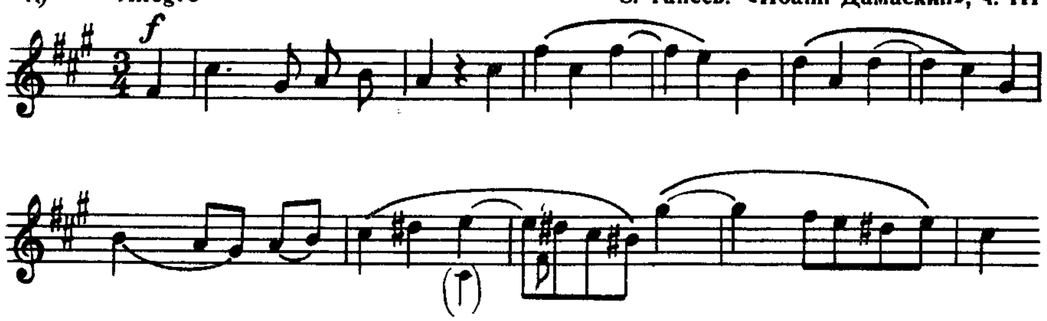
С. Танеев. Фуга для ф-п.

о)



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

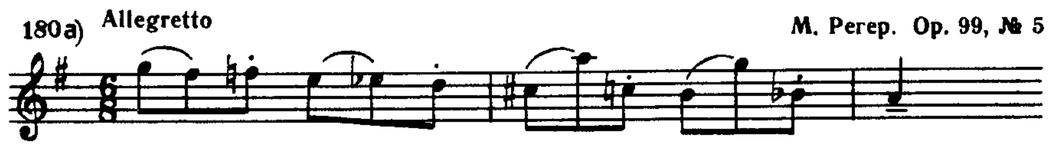
п) Allegro — С. Танеев. «Иоанн Дамаскин», ч. III



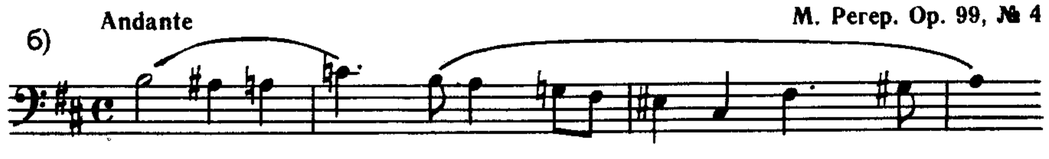
Знаменательно, что стремление Глинки использовать и развить форму фуги на народно-песенной основе нашло свое продолжение в композиторском творчестве русских классиков и затем авторов нашего времени. В темах фуг и фугато Глинки, композиторов балакиревского кружка, Чайковского, Танеева, Рахманинова совершенно отчетлива их близость к русской песенности, несущей с собой мягкость, гибкость функциональных связей, переменность, легкость смен опоры (см. прим. 179 ж, з, и, к).

Темы фуг и фугато композиторов XIX и начала XX века, как правило, сохраняли ладотональную определенность и централизованность, что оказалось весьма существенным, даже главным, для сохранения жизнеспособности формы фуги:

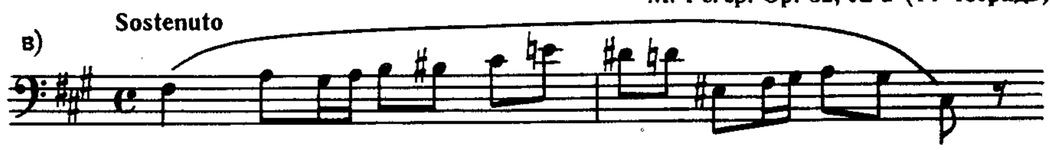
180а) Allegretto — М. Регер. Op. 99, № 5



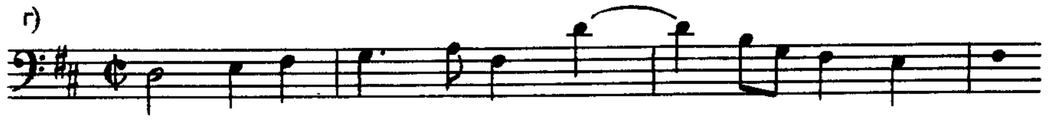
б) Andante — М. Регер. Op. 99, № 4



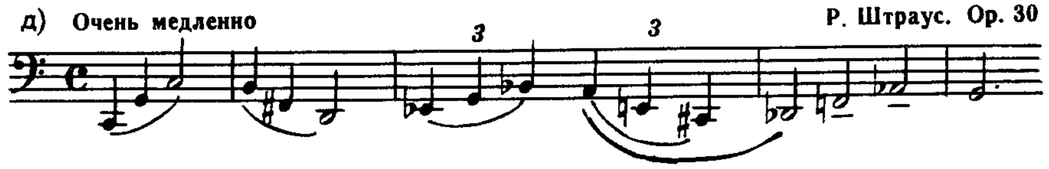
в) Sostenuto — М. Регер. Op. 82, № 2 (IV тетрадь)



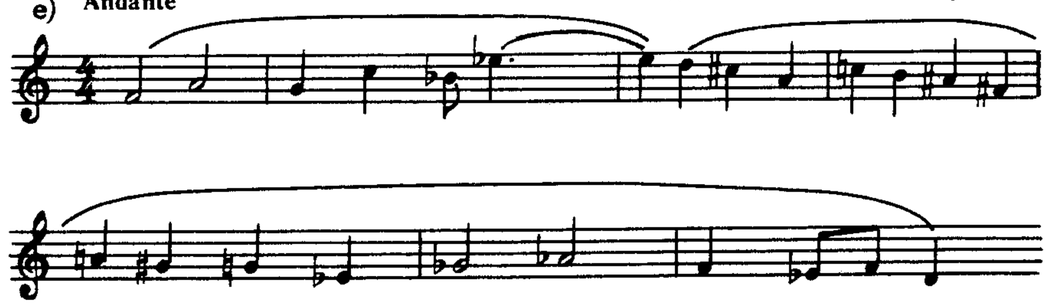
г) — М. Регер. Фуга для органа, op. 53, № 6



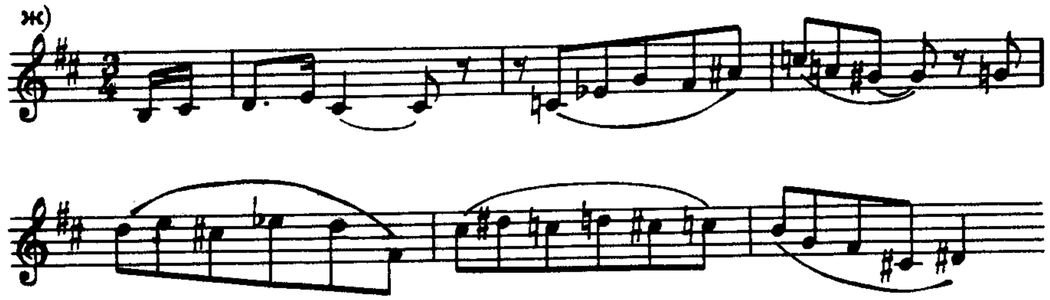
д) Очень медленно — Р. Штраус. Op. 30



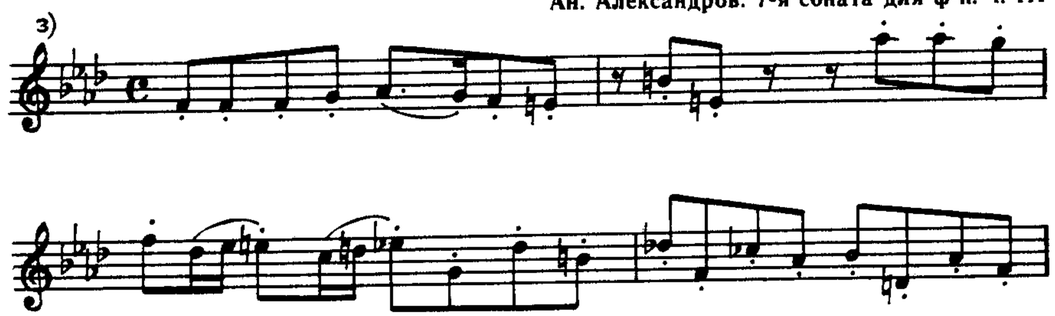
е) Andante — П. Хиндемит. Ludus tonalis. Фуга in F



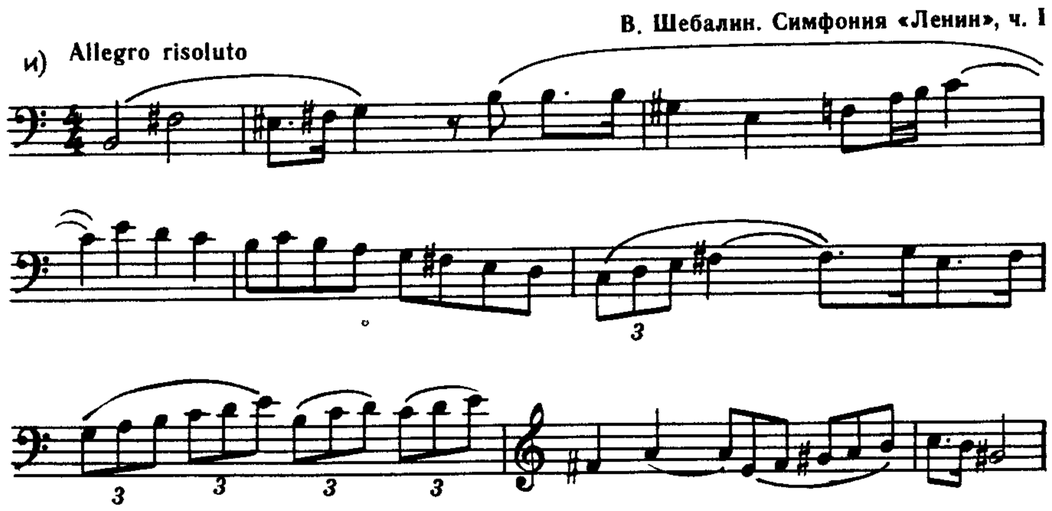
ж) — Н. Мясковский. 11-я симфония, ч. II



з) — Ан. Александров. 7-я соната для ф-п. ч. III

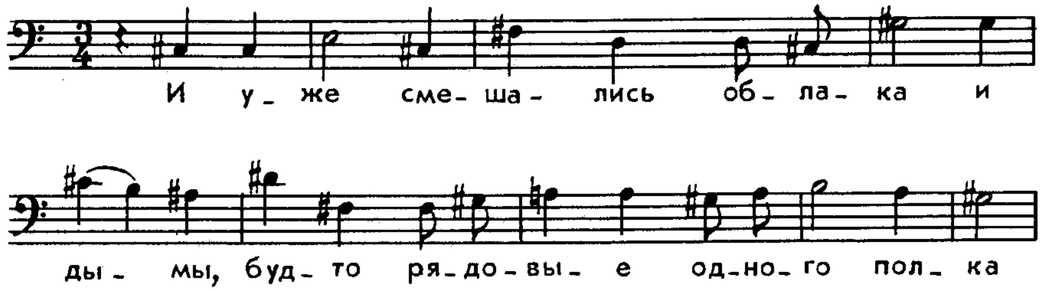


и) Allegro risoluto — В. Шебалин. Симфония «Ленин», ч. I

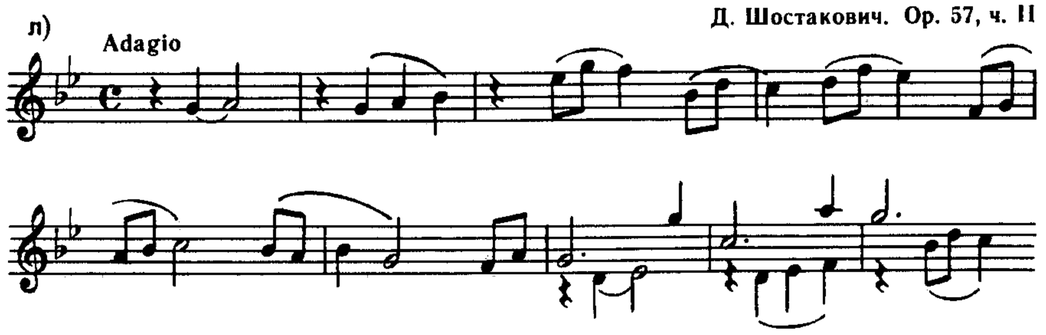


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

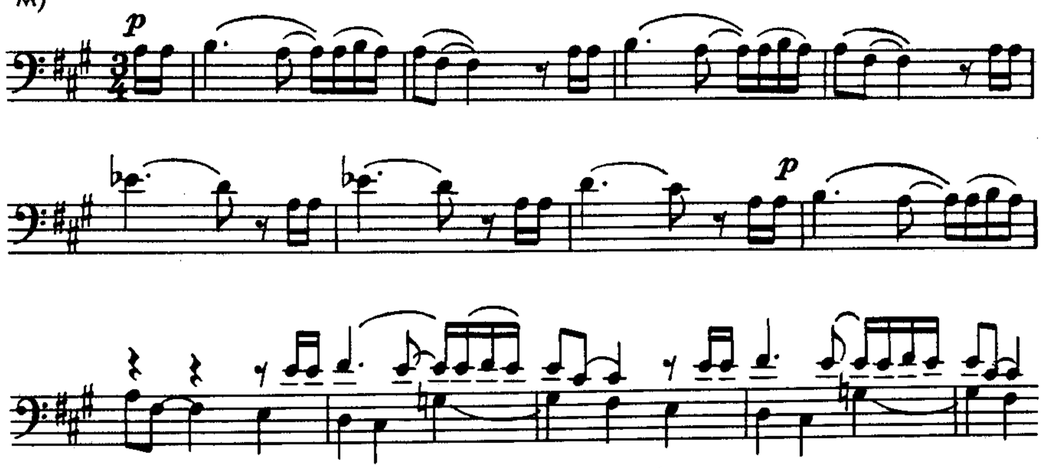
к) Allegro giusto — В. Шебалин. Симфония «Ленин», ч. III



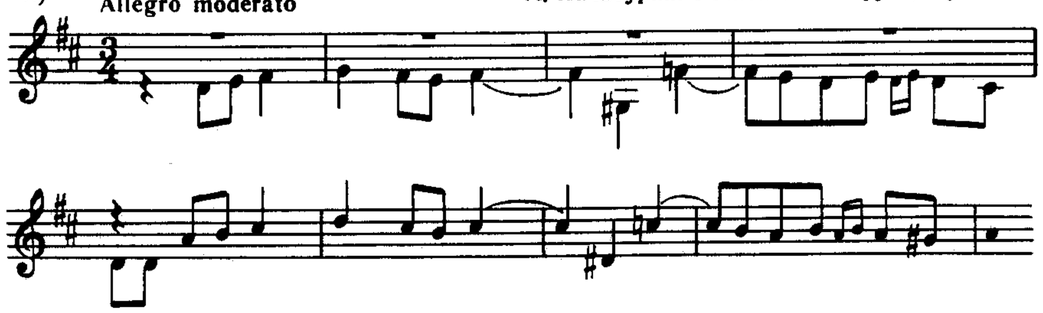
л) Adagio — Д. Шостакович. Op. 57, ч. II



м) Andante — Д. Шостакович. Op. 87, № 8

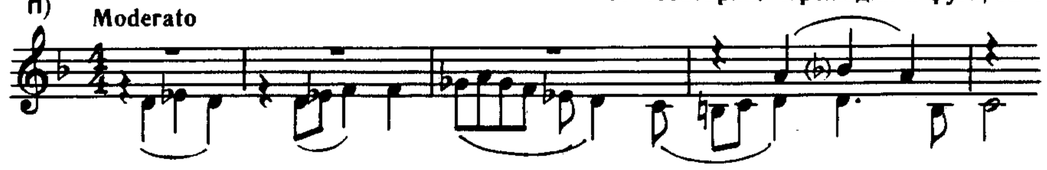


н) Allegro moderato — А. Хачатурян. Речитативы и фуги, Фуга № 1



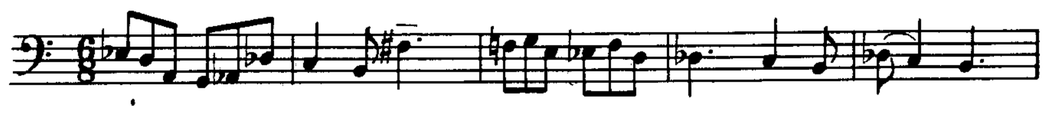
о) Allegro moderato — К. Сорокин. Op. 75, № 7

п) Moderato — Г. Чеботарян. Прелюдии и фуги, № 4

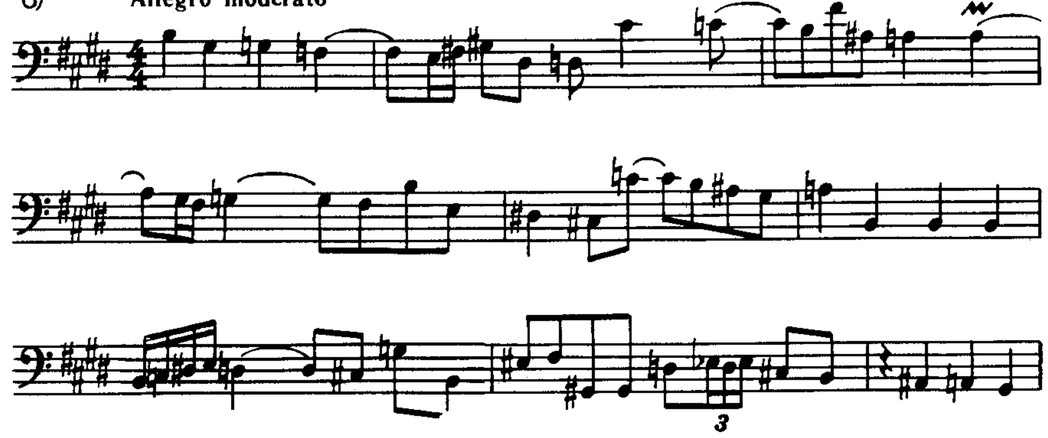


Благодаря качественному скачку, который происходит в области насыщения хроматикой самой темы, и благодаря использованию других ладово деструктивных средств, в теме исчезает ладотональная определенность, она приобретает иной смысл. Тема становится единственной структурной опорой целого:

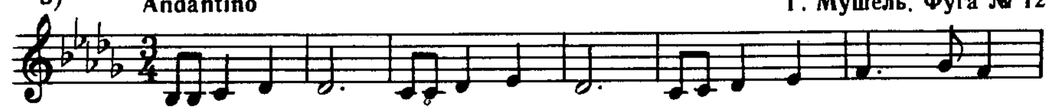
181а) Allegro moderato — А. Пирумов. Полифоническая тетрадь, № 7



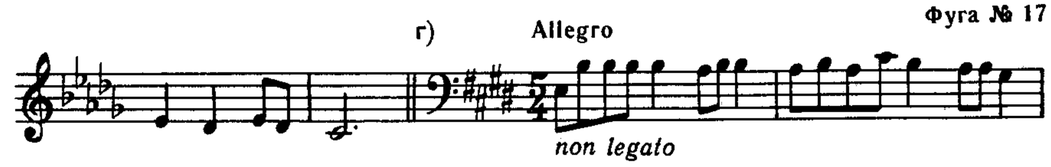
б) Allegro moderato — Р. Щедрин. Фуга № 9



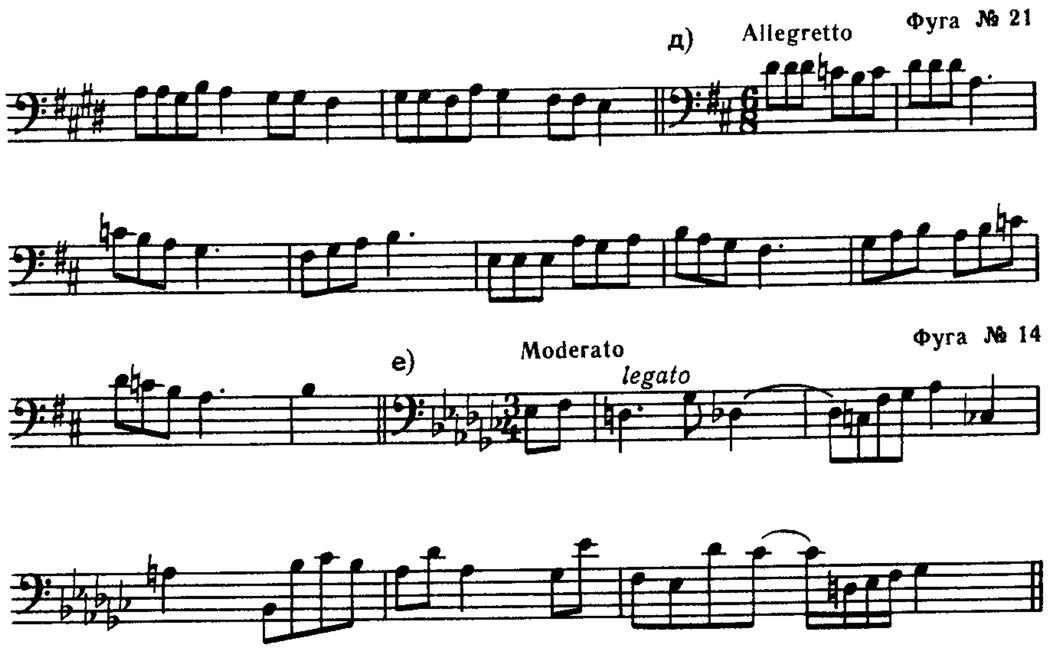
в) Andantino — Г. Мушель. Фуга № 12



г) Allegro — Фуга № 17



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



В середине XX века возродился интерес композиторов к созданию полных циклов прелюдий и фуг, построенных по типу Хорошо темперированного клавира Баха. Прямой реакцией на двухсотлетие со времени появления второго тома ХТК явилось написание П. Хиндемитом цикла «Ludus tonalis» (1942). В 1950 году появился ор. 87 — «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича. Интерес к подобным циклам оказался устойчивым: такие же циклы возникли в творчестве Р. Щедрина, Г. Мушеля, К. Сорокина, Г. Чеботарян, Н. Гудиашвили, А. Пирумова и других.

В темах фуг Н. Мясковского, В. Шебалина, Ан. Александрова, Д. Шостаковича (ор. 87) в ряде признаков, часто сочетающихся с традиционными явлениями полифонического тематизма, проявляется национальный колорит. Русской плясовой, лирической, протяжной песне свойственны диатоника в форме полных и неполных разновидностей мажора и минора, опора в начале и заключении на приму или квинту лада, окончание тем на легком времени и без модуляций. Преобладают темы без затактов, вариантов гармонического или мелодического мажора или минора почти нет. В немногочисленных примерах с альтерацией отчетливо преобладание нисходящей альтерации. В самой теме, как правило, сохраняется, изредка завуалированно, тональная определенность (см. прим. 180 м).

Тенденция к отражению в полифонических произведениях, и в частности уже в темах фуг, национального колорита отчетливо проявилась в цикле прелюдий и фуг Г. Мушеля.

Темы своих фуг Мушель создает по образцу народных узбекских песен или инструментальных мелодий. Своеобразие этих тем, преимущественно выдержанных в различных диатонических ладах, составляют ритмические жанровые особенности. Мелодии обычно подвижны, часто с дроблением сильной доли; развертываются они, как правило, в плавном движении (см. прим. 181 в, г, д, е).

Как видно из примера 181, эти темы довольно широко развернуты, в них отражена принадлежность к восточным монодическим культурам. Для большинства тем этого цикла характерны еще и некоторые другие признаки: а) звукоряды слабо централизованы, преобладают миксолидийский, эолийский и фригийский лады, которые после начального выявления обычно все же не удерживаются, зато нередко акцентируется доминантовый устой; б) большую роль играет ладовая переменность, достигаемая, однако, без хроматики; в) слабая централизованность иногда имеет своим следствием своеобразную структуру тем: проявление определенного лада в начальных индивидуализированных оборотах, затем смена колорита и развертывание, приводящее без замыкания к вступлению ответа; г) темы часто квадратны (восьмитактны), но редко имеют отчетливое внутреннее членение; д) почти всегда темы однородны и по жанровым признакам весьма определенны.

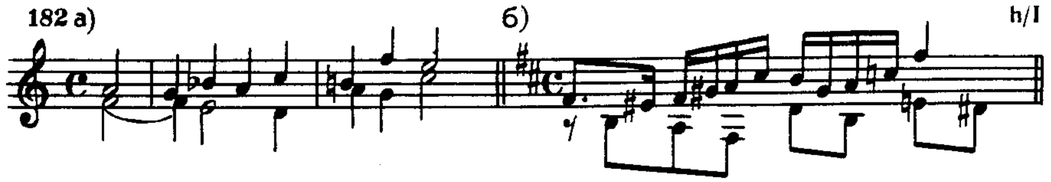
Задание

Проанализировать темы примеров 178, 179, 180, 181.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МНОГОГОЛОСИЯ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

Мелодическое, линеарное начало в свободном полифоническом письме отражает характерные черты музыкального мышления в различные исторические периоды, приметы стиля, индивидуального композиторского почерка. Но мелодический показатель не единственный; в не меньшей степени особенности стиля проявляются в вертикали. Ряд обязательных в строгом письме ограничений, касающихся интервалики, отпадает. Это касается, в частности, применения совершенных консонансов на тяжелых долях, непременного приготовления диссонансов, располагаемых на тяжелых долях. При этом значительно расширяются возможности разрешения диссонансов и сочетания их друг с другом. Все это становится заметным в стиле сочинений композиторов первой половины XVIII века.

Если в строгом письме с его эстетикой господства консонанса возможность создания напряженного звучания и динамики развития посредством разновременного разрешения двойных задержаний и создания цепочек диссонансов отмечалась в трехголосии, то в свободном письме такая возможность существует уже и в двухголосии. А именно: в момент разрешения диссонирующего звука свободный голос своим плавным или скачкообразным шагом может создать новый диссонанс, в котором либо он сам, либо звук разрешения предыдущего диссонанса окажется диссонирующим в новом созвучии:



Особое место занимает в свободном письме лишь кварта. Наряду с использованием ее на тяжелых долях в виде приготовленного или неприготовленного диссонанса кварта находит и другое применение. Если кварта входит как составная часть в уже звучащую гармонию (на слабом или относительно сильном времени), то она не считается диссонансом и с ней обращаются как с консонансом:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

183 а) б) в)

г) а/I

Однако появление кварты на сильном времени в качестве начального интервала последующей гармонии приемлемо лишь в быстром темпе (см. прим. 183 в).

Свободная фигурация септ- и нонаккордов с участием вспомогательных и проходящих звуков делает вполне приемлемым и такие ряды диссонансов, в которых сочетаются неприготовленные задержания со вспомогательными и проходящими:

Л. Бетховен. „Missa Solemnis"

184а) б)

в)

Л. Бетховен. „Missa Solemnis"

В целом в свободном письме господствует сопряжение диссонанса и консонанса и создаваемая им динамика, которая нарастает с централизацией тональности.

Нарастание напряжения и динамики, заключающееся в совпадении моментов разрешения одного и возникновения нового диссонанса, достигло в творчестве ряда композиторов XX века такого уровня, что момент разрешения диссонанса в консонанс, то есть момент, к которому направлена динамика ожидания разрешения, затушевывается или полностью снимается. Таким образом возникающие ряды диссонансов обнаруживают новые качества: краски мягкой или более жесткой сплошной диссонантности, потерявшей динамику и легко приводящей к исчезновению или ослаблению ощущения ладотонального центра, ощущения тональности.

Смягчение действия ладотональных сил и потеря динамики сопряжения диссонанс — консонанс привели в полифонии к усилению, выдвижению на передний план формообразующей роли ритма, повторности, остинатности, регистровых сопоставлений, многослойности. Выступая в формообразовании в качестве замены ладотональной и гармонической

функциональности, эти средства делают необходимым постоянное присутствие темы, как наиболее конструктивного элемента.

В свободном письме принципиально приемлемы все длительности и, следовательно, возникает множество новых ритмических образований.

Двухголосие

Из вертикально-подвижных контрапунктов в двухголосии значительно более других используется двойной контрапункт октавы.

Ладотональная определенность мелодий свободного письма часто затрудняет использование двойных контрапунктов дуодецимы и децимы, так как в производных соединениях мелодии оказываются в новых, не всегда возможных ладотональных отношениях. При двойном же контрапункте октавы первоначальные ладотональные отношения мелодий сохраняются и в производном соединении.

К основным правилам двойного контрапункта октавы в строгом письме, как известно, относится обращение с квинтой (дуодецимой) как с диссонансом, а также запрет применения в ноне задержания верхнего звука. Второе из этих ограничений остается в силе и для свободного письма. Первое же в свободном письме почти полностью отпадает, так как кварты производного соединения практически допустимы (за исключением кварт, появляющихся на сильном времени, но не разрешающихся, а начинающих фигурацию новой гармонии).

Следовательно, всякое первоначальное соединение двух голосов даст возможную октавную перестановку, если в нем будут отсутствовать:

а) чистая квинта, расположенная на сильном или относительно сильном времени и начинающая новую гармонию;

б) задержания верхнего звука ноны.

Поэтому возможность октавной перестановки очень часто возникает в свободном письме непреднамеренно. Так, например, в тройной Фуге fis/II первое противосложение (см. прим. 185) сочинялось, видимо, в простом контрапункте, поскольку в дальнейшем его возможности не используются, но тем не менее могло бы дать вполне приемлемое производное соединение с темой при показателе —14:

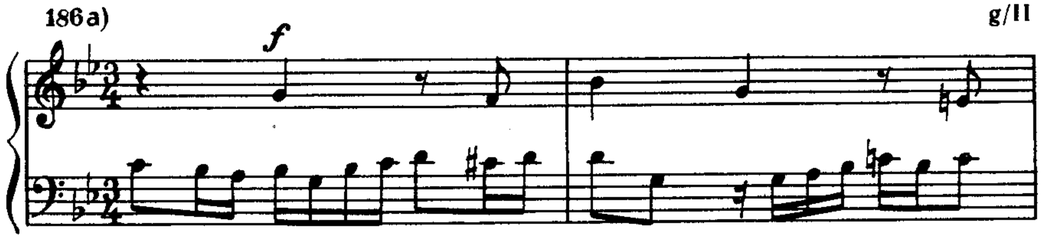
185 первоначальное соединение fis/II

tr

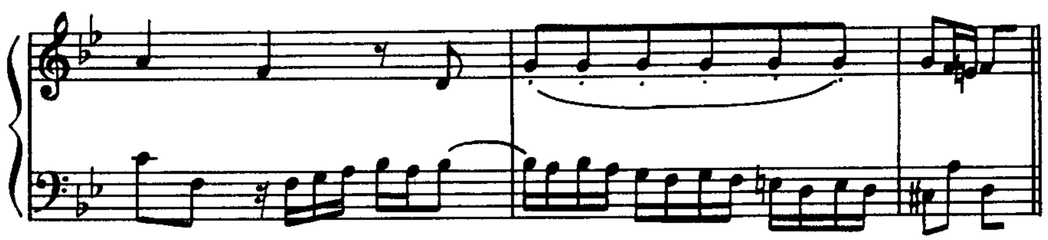
Двойной контрапункт дуодецимы в свободном письме встречается реже и всегда требует, помимо соблюдения основного ограничения (обращения с секстой как с диссонансом), еще и тщательной проверки качества звучания получающегося производного соединения. Нередко, как, например, в начальном двухголосии Фуги g/II на тяжелых долях звучат сексты, входящие в гармонию без предварительного приготовления и последующего разрешения. В производном соединении при показателе —11 возникают, соответственно, септимы, которые в двухголосии возможны и воспринимаются как более напряженный вариант первоначального соединения, хотя в фуге их сопровождает свободный третий голос, подчеркивающий гармонию:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

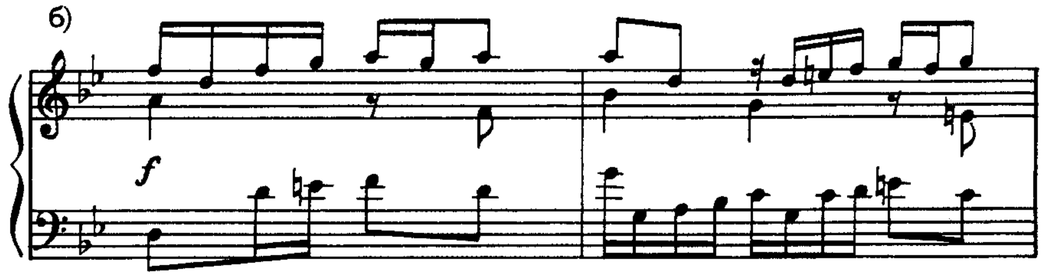
186а)

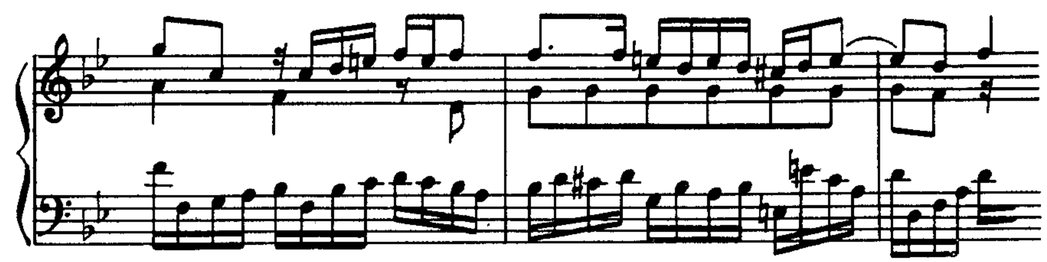


g/II



б)





Характерные ограничения двойного контрапункта децимы по существу остаются теми же, что и в строгом письме, за исключением возможности использования неприготовленных диссонансов.

Задания

I. Написать несколько вариантов контрапунктов к темам собственного сочинения.

II. Сочинить двухголосные пьесы с использованием простых и канонических секвенций и производных соединений сложных контрапунктов.

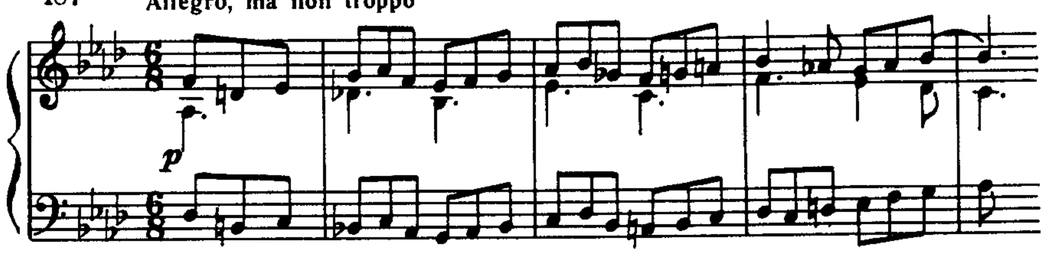
III. Проанализировать начальное двухголосие в фугах II тома ХТК Баха и Шести фугах Генделя.

Трехголосие

Трехголосие (как и четырехголосие) свободного письма в условиях преобладания терцовой структуры вертикали не требует обязательного соблюдения определенных правил для каждой из пар голосов, если целое соответствует нормам аккордовых соотношений. Например:

187 Allegro, ma non troppo

Л. Бетховен. Соната ор. 110



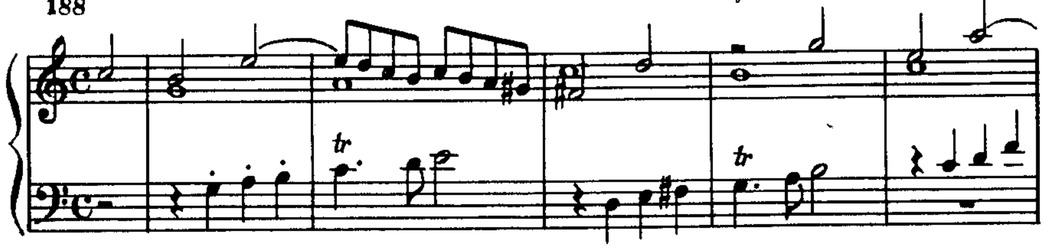
Очевидно, что в данном примере верхняя пара голосов, взятая в отдельности, была бы невозможным двухголосным соединением, хотя в трехголосии при общем благозвучии она вполне приемлема. Таких примеров немного, так как на практике и в свободном письме чаще всего все пары в отдельности образуют приемлемое двухголосие.

Обогащенная ритмика, применяемая в свободном письме, позволяет усилить контраст между мелодиями многоголосия. При этом имеются различные возможности:

1. В одновременно звучащих голосах используются разные длительности:

188

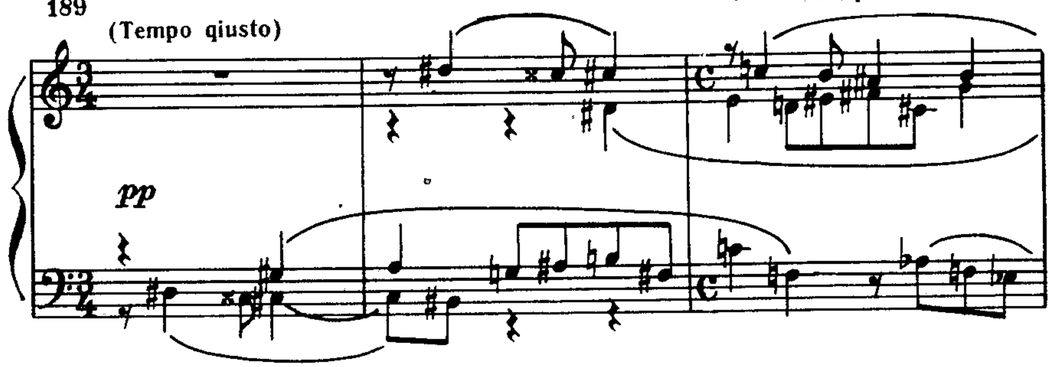
В. А. Моцарт. «Юпитер», ч. IV



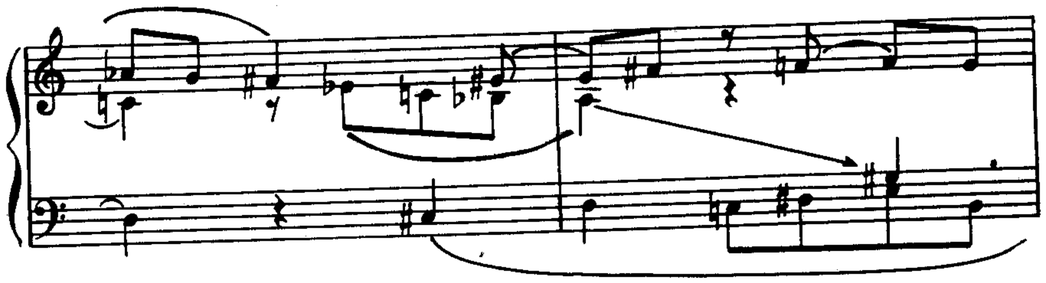
2. Имитирующим друг друга голосам противопоставлены один или несколько свободных, использующих практически любую ритмику:

189 (Tempo giusto)

Ан. Александров. Соната № 5

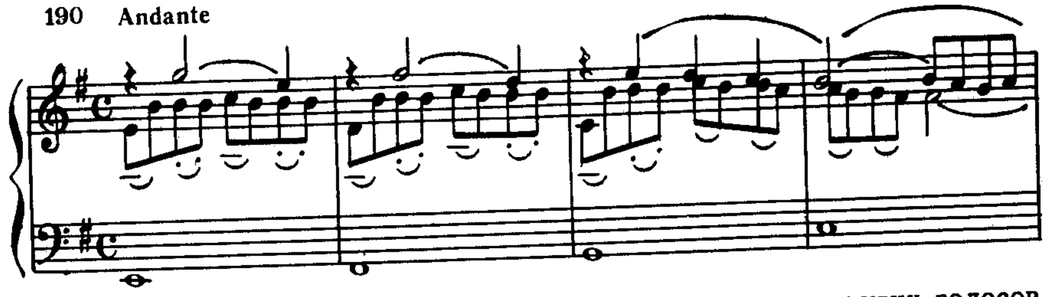


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



3. Наиболее часто встречается взаимодополняющая ритмика:

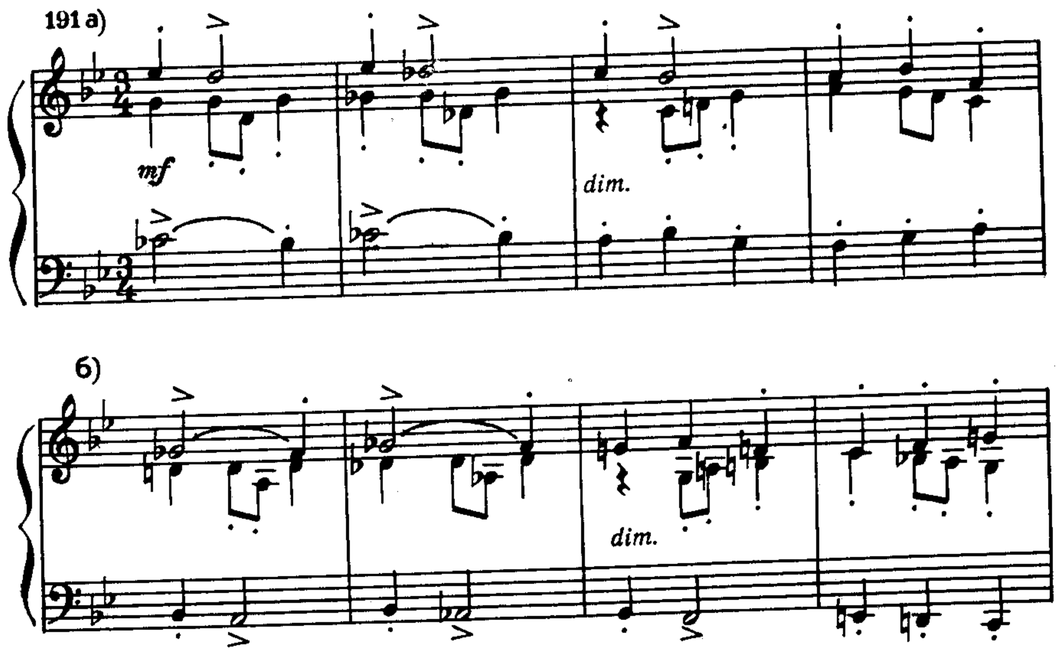
Д. Шостакович. Op. 87, № 4



4. Нередко один голос противопоставляется группе других голосов.

В тройном, как и четверном контрапункте октавы для всех пар сохраняются ограничения, относящиеся к двухголосию двойного контрапункта октавы. Они касаются кварты, квинты и ноны.

Д. Шостакович. Op. 87, № 21



В тройных и четверных контрапунктах октавы обычно голоса не во всех производных соединениях сохраняются без изменений. Они возникают, в первую очередь, в голосе, находящемся в данный момент в положении нижнего, функция фундамента которого обычно вызывает

изменения в каденционные моменты. Тройные, четверные и тем более пятерные контрапункты октавы встречаются не так уж редко, но в произведениях никогда не находит применения множество возможных вариантов производных соединений. Исключение в этом составляют тройные контрапункты октавы, но даже в трехголосной Инвенции f-moll Баха, написанной в тройном контрапункте октавы, использованы лишь четыре из шести возможных вариантов расположения голосов.

Формы неимитационной полифонии, таким образом, также экспонируют и развивают полифоническую тему-образ. Для развития самой темы при развертывании начальных построений используются такие полифонические приемы, как увеличение, уменьшение, обращение, возвратное движение (ракоход); в дальнейшем — повтор и варьирование контрапунктического окружения, его обновление или перемещения в сложном контрапункте. Все названные средства составляют основу разновидностей полифонических вариаций, из которых наибольшее распространение в инструментальной музыке получили вариации на basso ostinato.

Развитие мотета, канцоны, фантазии, мессы, обработок многочисленных песен, chansons, гимнов, хоралов, разных видов канонов, вокальных и инструментальных циклов и т. д. происходило с привлечением разнообразных средств имитационной техники. Именно в недрах развития, разработок названных жанров подготавливалась высшая из полифонических форм — форма фуги.

Полифонические вариации на basso ostinato весьма часто в своем развитии использовали имитации и в таких случаях оказывали воздействие на становление определенных разновидностей фуг, в частности — фуг без интермедий, которые могут быть представлены как ostinato, в котором тема передается из голоса в голос.

В фугах, в экспозициях которых отсутствуют интермедии и удерживаются противосложения, в зависимости от порядка вступления голосов особенно необходимо соблюдать ограничения показателей вертикальной перестановки, то есть тройных, четверных или пятерных контрапунктов октавы. В инструментальных фугах Баха, в отличие от вокальных фугированных произведений, реже удерживаются все или два противосложения и, следовательно, ограничены тем самым и сложные производные соединения. Значительно чаще такая техника составляет основу экспозиций хоровых фугированных частей кантат и месс Баха.

Задания

I. Сочинить пьесы с применением простого и сложного контрапункта, как в двух-, так и трехголосии, использовав и производные соединения.

II. Проанализировать:

а) № 55—71 из Хрестоматии «Полифонический анализ»;

б) хоры a cappella Римского-Корсакова.

ИМИТАЦИЯ

В жанрах, предшествовавших кристаллизации формы фуги, и в самой фуге находят применение различные виды имитаций: простые, однотемные и многотемные, конечные и бесконечные канонические, стреттные, свободные, имитации в обращении, увеличении, уменьше-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

нии, в ракоходе. Все они встречаются со всевозможными показателями расстояния и интервалов вступления риспосты.

В отличие от строгого письма, в котором разновидности имитаций в целом столь же многообразны, в свободном утвердилась так называемая тональная имитация.

Тональной имитацией называется неточная транспозиция пропосты в доминантовую тональность таких тем (мелодий), в начале которых так или иначе акцентирована доминантовая функция. Неточность имитации возникает в подобных случаях оттого, что в транспозиции, то есть в риспосте, вместо доминантовой примы доминантовой тональности берется основной тон начальной тоники, расположенный секундой ниже соответствующего звука транспозиции.

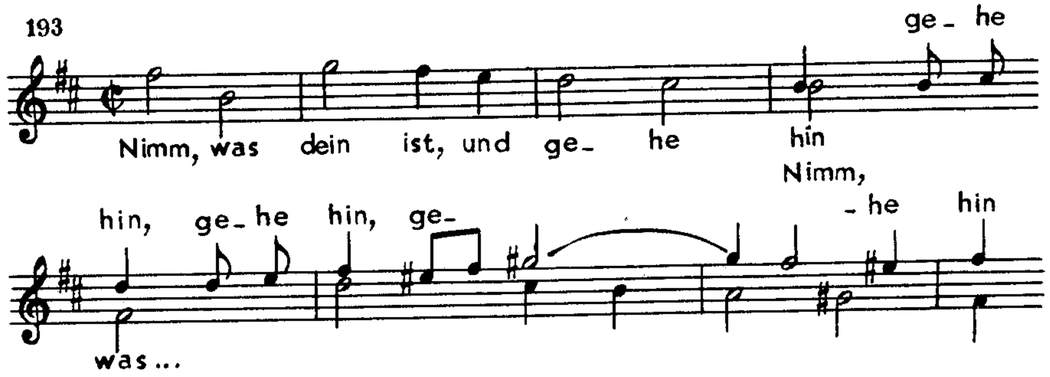
В тональной имитации в свободном стиле отражена традиция имитаций в вокальной полифонии строгого письма. Риспоста там располагалась преимущественно в производном ладе, то есть в гиполаде, сохранявшем диатонический звукоряд и общность расположенных в начале темы устоев основного (автентического) лада, что и приводило, как правило, к интервальным изменениям:

192

Для модального мышления сохранение общности звукоряда и устоев основного и производного ладов было основой единства целого. В тональном же мышлении при сохранении кварто-квинтовых соотношений пропосты и риспосты последняя располагается в тональности доминанты. Вступление риспосты в момент окончания темы на одном из тонических звуков (или вслед за этим окончанием) происходит на основе тонической гармонии главной тональности, что почти неминуемо создает переченья, если в теме вначале акцентируется V ступень:

И. С. Бах. Кантата № 144

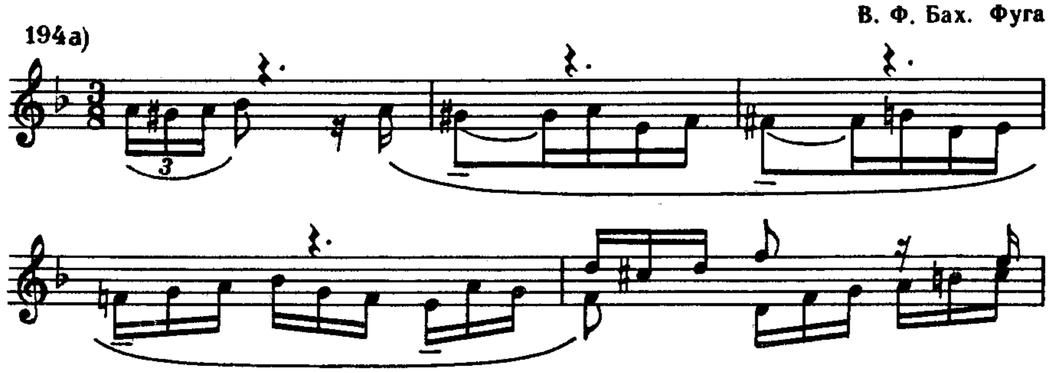
193



Окончание темы на приме тоники совпадает с вступлением риспосты, в которой в результате изменения начального звука и интервала первый такт звучит в начальной тональности и лишь в дальнейшем устанавливается тональность доминанты. Тональный ответ оказывается, таким образом, модулирующим вариантом темы. Нередко для плавности вступления риспосты звуками, лежащими секундой ниже точной транспозиции в доминантовую тональность, заменяются и звуки, близлежащие к доминантовой приме:

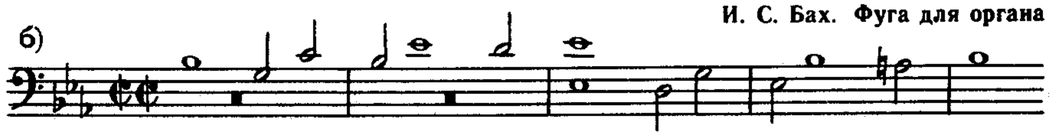
В. Ф. Бах. Фуга

194а)



И. С. Бах. Фуга для органа

б)

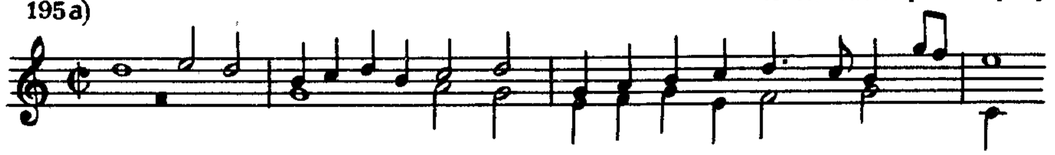


В фуге риспосту, расположенную в доминантовой тональности, называют ответом или спутником (*лат.* comes). В ответах на темы, модулирующие в доминантовую тональность, интервальные изменения в начале риспосты, как правило, не требуются. Но ответ, начавшись в доминантовой тональности, перестраивается так, чтобы модулировать обратно — в основную тональность.

Если в теме, ее начальном мелодическом обороте не акцентируется доминанта, то риспоста представляет точную транспозицию темы в доминантовую тональность. В XVII веке риспоста нередко давалась в субдоминантовой тональности. В XVIII же веке она проводилась в субдоминантовой сфере лишь тогда, когда в самой теме преобладала доминантовая гармония:

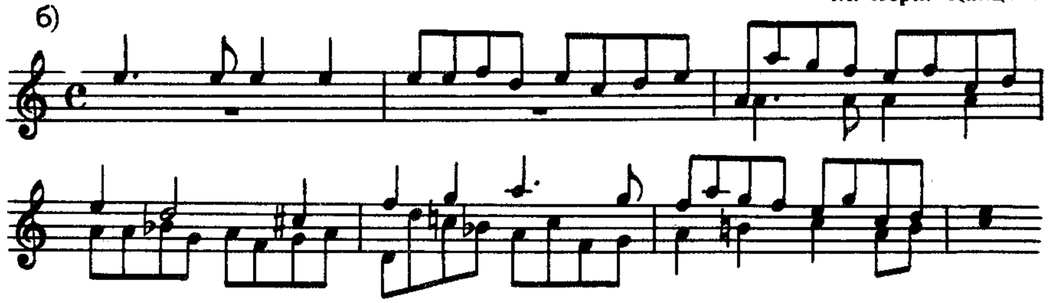
Х. Л. Хасслер. Ричеркар

195а)



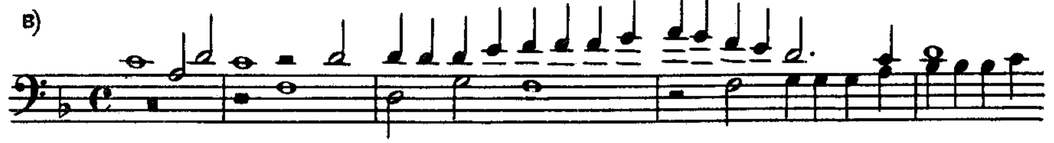
М. Нери. Канцона

б)



Хр. Эрбах. Ричеркар

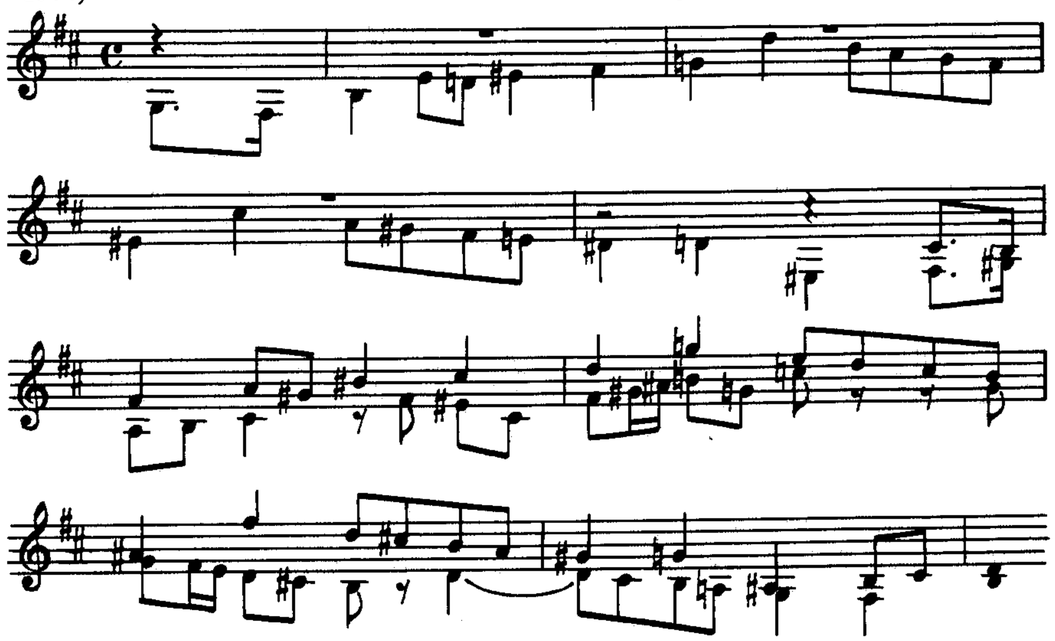
в)



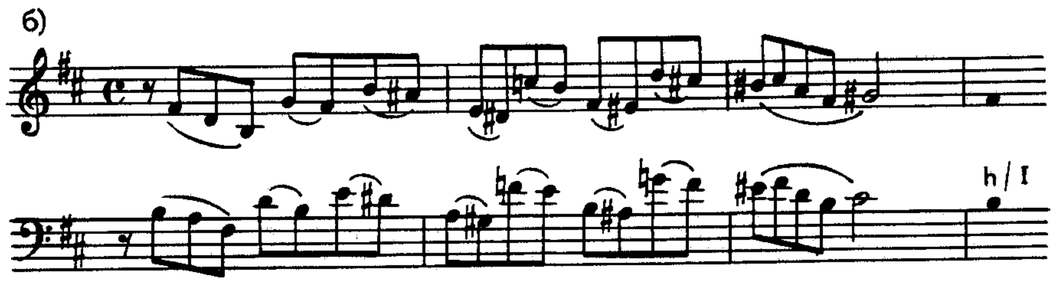
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В модулирующих темах для возвратной модуляции в основную тональность в риспосте смещают на секунду вниз тот раздел мелодии, который представлял в теме показ доминантовой тональности:

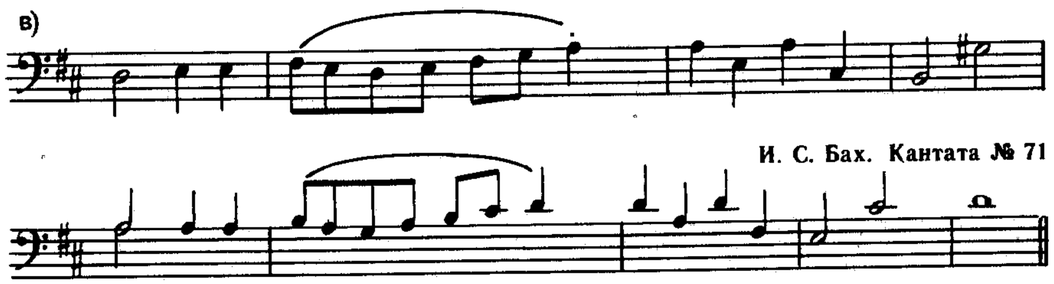
196 а) М. Регер. Op. 81, тема из кантаты Баха



б)



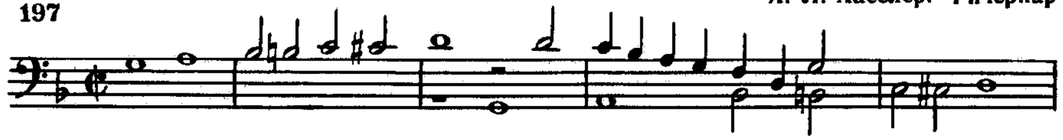
в)



И. С. Бах. Кантата № 71

В фугированных сочинениях XVII и XVIII веков встречаются начальные имитации в октаву. Однако в такого рода экспозициях после проведения первой риспосты в начальной тональности обычно тема проводится как бы с опозданием в доминантовой тональности. Подобное же соотношение характерно для фугированных экспозиций очень коротких тем, которые двукратным проведением закрепляют начальную тональность:

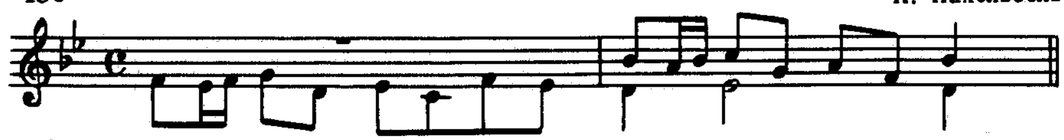
197



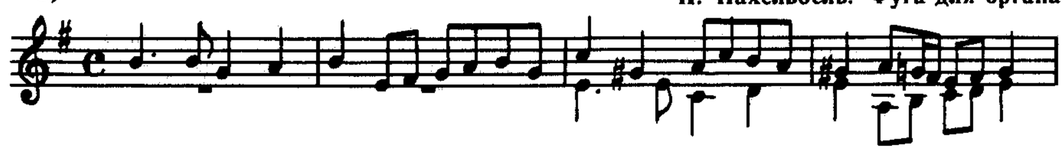
Если тема очень протяженная, то эффект имитационности снижается. Однако именно поэтому в фугированных экспозициях и дальнейшем развитии очень эффективно используется стреттность с постепенно сокращающимися расстояниями вступлений риспост. Стретты (*лат.* stretto — сжато) представляют собой канонические разработки темы. Их выразительный эффект особенно отчетлив, если стретта появляется после неканонической (в простой имитации) экспозиции темы. В случаях же канонического показа темы в экспозиции дальнейшие, также обычно стреттные, изложения тем даются в большем сжатии, то есть с более сокращенными расстояниями вступлений (см., например, Фугу D/II).

В экспозиции фугированных произведений преобладает тональная имитация, так как это результат отбора, в сочинениях для смешанного хора голоса расположены именно в кварто-квинтовом соотношении. Длительное время это соотношение отражалось как в доминантовом, так и в субдоминантовом направлении. По мере все большей ладотональной централизации и проявления функциональной зависимости, а также осознания производности доминанты, преимущественное экспозиционное положение в качестве ответа начинает занимать именно доминанта. Использование для экспозиции тонико-субдоминантовых соотношений пропосты и риспосты, еще имевшее большое распространение в творчестве ближайших предшественников Баха и Генделя, свидетельствовало о меньшей централизованности и, следовательно, о четких следах модальности в музыкальном мышлении:

198 И. Пахельбель



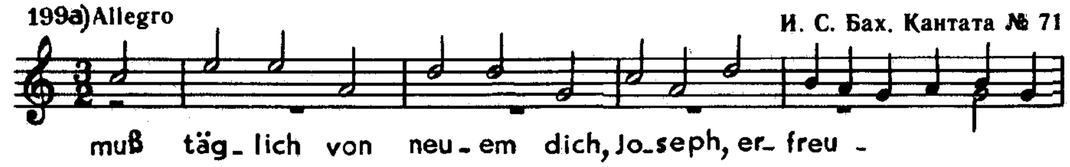
б) И. Пахельбель. Фуга для органа



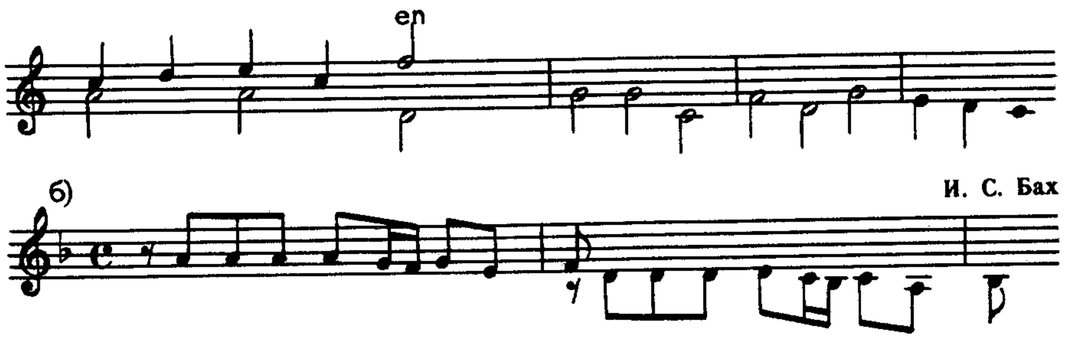
Экспозиции с субдоминантовыми ответами в ричеркарах, канцонах и фугах сохраняли ощущение непрочности начальной тоники, а появление доминантового проведения темы играло в таких случаях роль, аналогичную предрепризным субдоминантовым проведениям в фугах Баха и Генделя, где экспозиции строились уже на тонико-доминантовых отношениях.

Ответы в субдоминантовой тональности встречаются и позже, но значительно реже:

199а) Allegro И. С. Бах. Кантата № 71



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

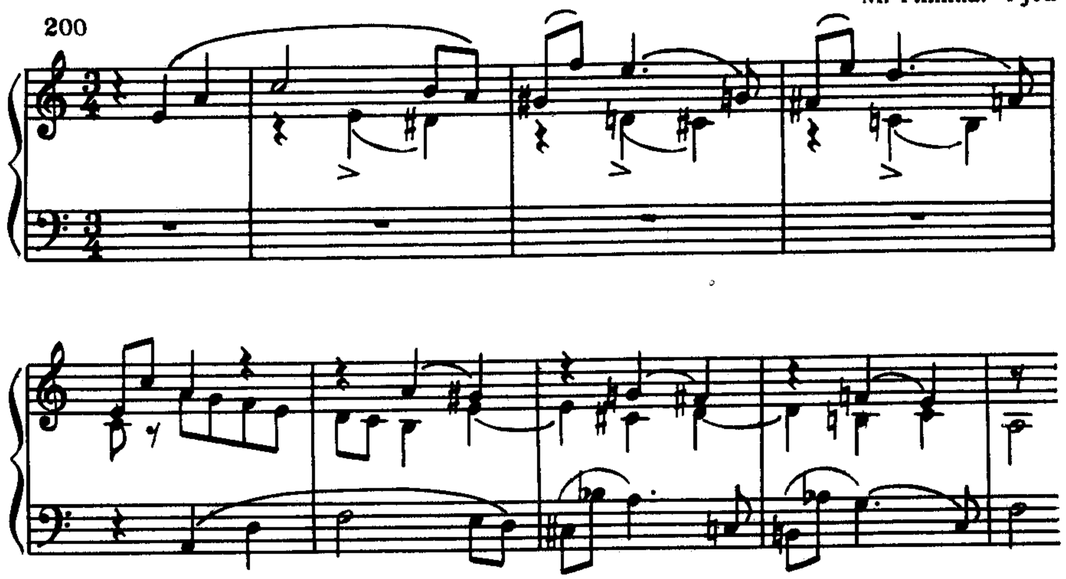


В фугах, где используются субдоминантовые ответы, основная и субдоминантовая тональности обычно балансируют и основная тональность приобретает при этом сама некоторую доминантовую окраску. В заключительной же ее части акцентируется доминантовая сторона.

Тяготение к мягкости плагальных соотношений имеет место в тех случаях, когда фугированные формы приближаются к народно-песенным образцам многоголосия, — например, в творчестве Глинки:

М. Глинка. Фуга

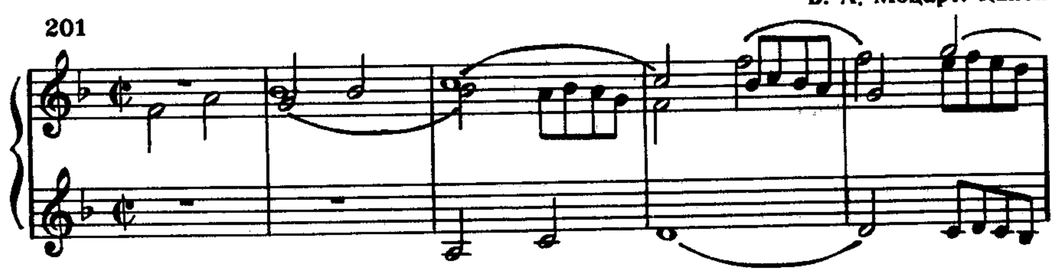
200

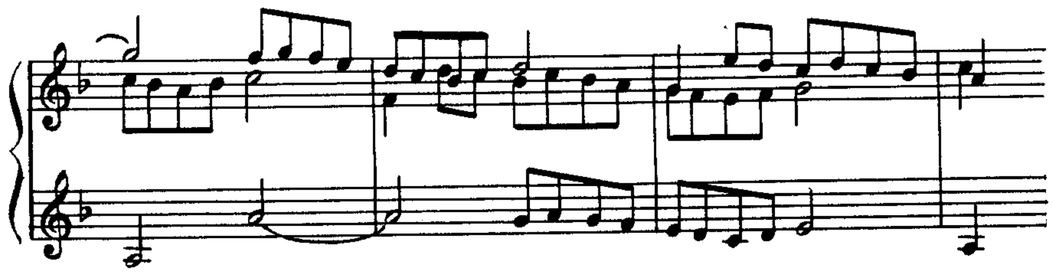


В канонических имитациях наблюдается также постепенное утверждение господства октавных и кварто-квинтовых соотношений. Лишь значительно реже — в однотематических прямых двухголосных канонах со свободными голосами или многоголосных канонических имитациях наблюдаются другие интервалы вступления:

В. А. Моцарт. Канон

201

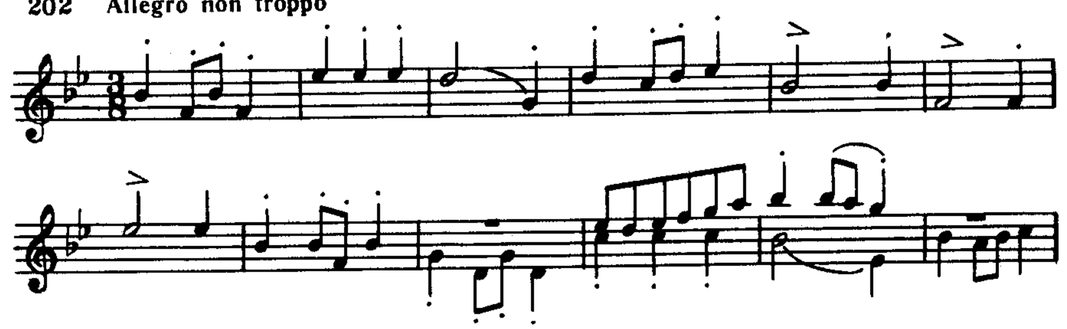




Совершенно очевидно, что в крупных фугированных формах преобладание кварто-квинтовых соотношений (наряду с октавными) в экспозициях обеспечивает сохранение в первой части ладового показателя, смена которого таким образом приберегается для развивающей части. Выбор интервала для вступления ответа в экспозиции фуг в редких случаях вызывает нарушение традиций; это обычно связано с ладотональным строением самой темы:

Д. Шостакович. Op. 87 № 21

202 Allegro non troppo

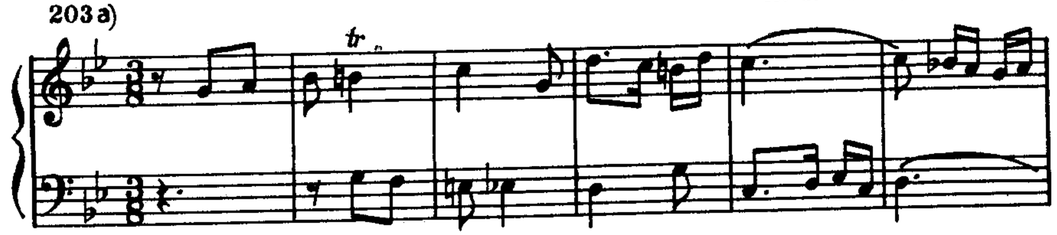


В канонах и в экспозициях фуг, где с самого начала используется инверсия, возникают наряду с кварто-квинтовыми терцовые соотношения. Здесь интервальные отношения ответа в обращении зависят, однако, от выбора оси обращения. Если этой осью является III ступень, то в ответе ладовый показатель и тональность сохраняются; происходит лишь легкая смена функциональных отношений внутри темы или смена направления модуляции. Так, например, если тема модулирует в доминанту, то обращенный ответ модулирует из доминанты в тонику (см. прим. 179н).

При выборе в качестве оси обращения I ступени мажора или минора ответ приобретает субдоминантовую окраску, но сохраняет ладовый показатель тоники. Он сохраняется и при выборе V ступени как оси обращения. При обращении вокруг IV ступени мажора и минора искажается интонационное содержание темы. Выбор оси обращения темы влияет на ее интонационное содержание подобно смещению темы на различные ступени неизменяемого звукоряда:

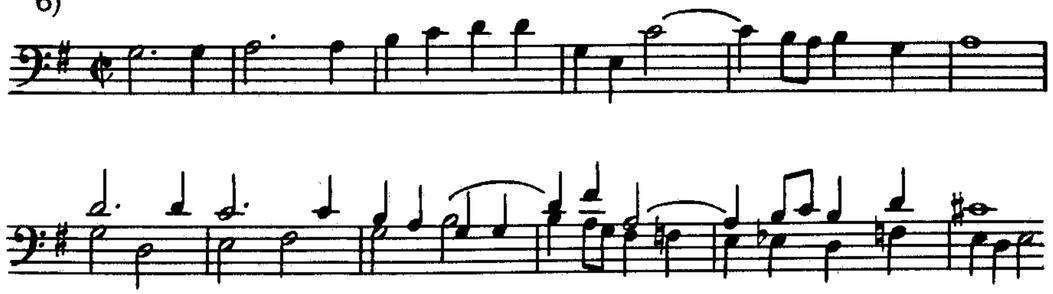
И. С. Бах. Кантата № 14

203а)

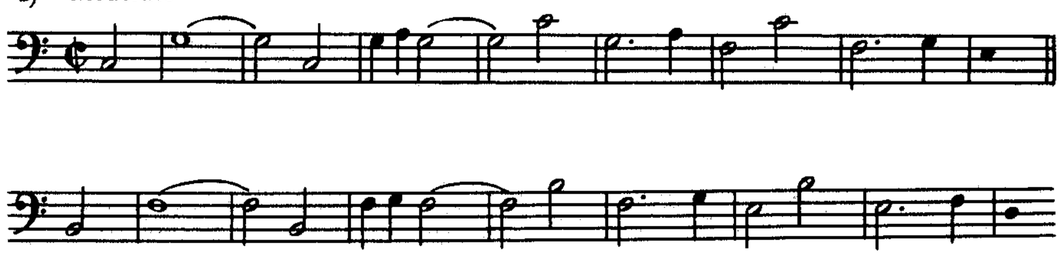


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

б) И. С. Бах. Кантата № 179

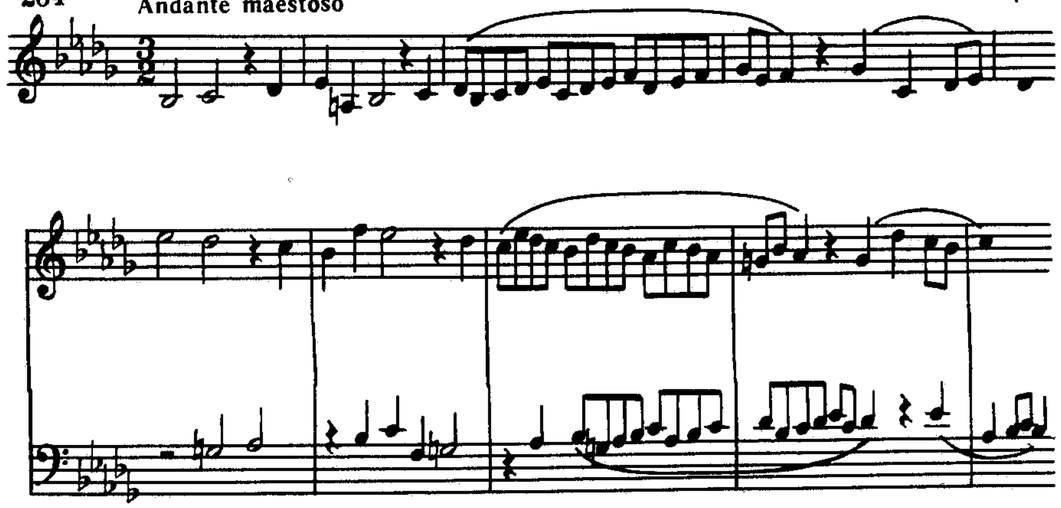


в) Moderato Д. Шостакович. Op. 87 № 1



В диатонике такое смещение темы приводит к ее перекраске в своеобразный колорит соответствующего лада. К еще бóльшим изменениям колорита темы приводит ее смещение в гармонических или мелодических разновидностях мажора и минора. Изменяется интонационное содержание тем в зависимости от того, какая ступень гармонического или мелодического мажора или минора взята в качестве оси обращения:

204 Andante maestoso b/II



В художественной практике такого рода приемы развития встречаются весьма редко, а если имеют место, то в стреттах, где, как правило, происходит соподчинение тональностей (см., например, Фугу Es/II Баха или Фугу № 10 из ор. 87 Шостаковича).

ФУГА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА, КЛАССИФИКАЦИЯ

Фугой (*лат.* fuga — бег, бегство) называется полифоническое музыкальное произведение, основанное на многократном (в начале обязательно имитационном) проведении во всех голосах одной или нескольких тем.

В XV—XVI веках термином «фуга» обозначалось то, что в последующие века стало называться каноном. Когда именно произошло такое изменение понятий, установить трудно, даже невозможно.

Процесс становления и кристаллизации формы фуги связан со становлением полифонической темы. Форма фуги во множестве ее вариантов служит последовательному и многогранному показу и раскрытию единого музыкального образа, сжатым изложением, конспектом которого является тема.

Схема структуры фуги в принципе одна, а форм ее проявления множество. Вполне одинаковых фуг нет ни в творчестве разных композиторов, ни в творчестве одного автора.

Фуга, как центральная полифоническая форма, требует тщательного и разностороннего изучения. В курсе полифонии музыкального училища, в программах по классу фортепиано она уже изучена. Но это изучение ограничено в своих рамках. Оно преимущественно не касается исторического плана, что до некоторой степени способствует выработке представления о форме как об откристаллизовавшейся схематической структуре. Форма фуги предстает как определенная вершина достижений развития музыкальной мысли, музыкального творчества, музыкального образа в области полифонии. Она представляет собой зенит тенденций рационального и художественного, концентрацию собранных, как в фокус, принципов формообразования, развитых в различных жанрах и формах.

К фуге шло развитие канона, мотета, месс (особенно тех, которые лишились с. f.), полифонической песни. Форма фуги вызревала в недрах канцоны, ричеркара, фантазии, каприччио. В творчестве Габриели, Монтеверди, Векки, Фрескобальди, Свелинка, Кунау, Фробергера, Букстехуде, Пахельбеля, а также Генделя и Баха аккумулировались достижения до такой степени всеохватности и гибкости, что форму фуги можно назвать не только фокусом всех полифонических лучей, но и мастерской, в которой были найдены многие принципы формообразования последующих времен. В ее развитии наблюдаются процессы движения от простого контрапункта ко всем разновидностям сложного, от бесконечного канона к бечисленным формам имитаций, от модального мышления к централизованной тональности, от диатоники к хроматике. В творчестве Баха форма фуги приобрела образную разноплановость, жанровые характеристики песни, пасторали, скерцо, элегии, размышления, а также драматизм и танцевальность.

Фуга, являющаяся высоким обобщением и концентрацией достижений предшествующего периода, обязательно таит в себе и ростки будущего. В ней происходит рождение и эволюция многих признаков, обусловливающих постоянное развитие ее как формы. Фуга Баха на одну тему стала характерной пьесой, раскрывающей содержание индивидуализированной темы. Именно благодаря этому содержание фуг Баха исключительно разнообразно и богато.

Лишь столетия спустя в творчестве композиторов-романтиков

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

появляются фуги, в которых развитие темы доведено до ее образной трансформации (см., например: Берлиоз. Ромео и Юлия, ч. I; Чайковский. Первая оркестровая сюита, ч. I; Лист. «Прометей»). Средства, благодаря которым достигается эта трансформация, были ранее известны и Баху, и венским классикам, однако не использовались ими в этом направлении, а обычно порознь служили раскрытию основного образа.

Общие принципы строения формы фуги характеризуются тем, что она складывается, как сказано, из имитационного изложения во всех голосах одной или нескольких тем, что составляет экспозицию, затем следует развивающая часть, завершающаяся заключительной каденцией или приводящая к репризной третьей части, которая, в свою очередь, может быть дополнена кодой. Так как проведения темы группируются обычно и за пределами экспозиции, нередко образуются вторые и третьи экспозиции.

Наиболее устойчивой, несмотря на множество вариантов ее построения, является экспозиция. Развивающая часть, особенно тональный план проведений темы, может образовать новую экспозицию с интермедиями, свидетельствующими о художественном уровне и историческом месте произведения. Так, для развивающих частей фуг композиторов-предшественников Баха характерен тональный план проведений темы, который в том же порядке, или с незначительными изменениями, повторяет тональности первой экспозиции и тем самым сохраняет во всех проведениях начальное ладовое наклонение темы. Для фуг Баха и его последователей становится типичным проведение темы в развивающей части в тональностях противоположного, по сравнению с экспозицией, ладового наклонения (как правило, эти тональности находятся в диатоническом родстве с главной тональностью). Лишь в заключительном разделе развивающей части восстанавливается основное ладовое отклонение и основная тональность. Нередко завершающее построение, более развернутое по времени и числу проведений темы, вариационно повторяет экспозицию и, таким образом, представляет собой репризную часть. В зависимости от структуры развивающей части завершение формы фуги также становится обогащенным признаками старинной двух-, трехчастной, рондообразной, старосонатной и сонатной форм. Таким образом, если фуги предшественников Баха состоят преимущественно из экспозиции и одной или нескольких контрэкспозиций, то фуга Баха представляет собой форму «синтетической природы»*, включившей многое от гомофонной ансамблевой музыки. Новое в баховских фугах проявляется прежде всего в следующих признаках: а) превращении интермедий и модуляционных связок в значительные для тематического развития разработочные разделы; б) расширении тональных планов; в) всевозможных тематических преобразованиях. Но и в творчестве Баха, как и композиторов наших дней, встречаются одноладовые фуги — в тех случаях, когда смена ладового наклонения темы исказила бы ее нежелательным образом.

В фугах Баха значительное место заняла каноническая техника, как бы перекликающаяся на новом уровне с полифонической техникой месс.

Канонические фуги (fuga canonica) представляют собой крайнюю редкость, но в вокальных произведениях Баха, как и во многих его инструментальных фугах, часто применяется каноническая техника

* См.: Скребков С. Черты нового в инструментальной фуге И. С. Баха.— В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки, с. 172.

в виде стретт, выступающих в роли ускоренного и усложненного имитационного проведения темы в кульминационных или завершающих разделах формы*. В экспозиции же фуг XVII—XVIII веков стреттное изложение — явление частое. Здесь уже преобладает простая имитация, играющая главную роль в процессе показа темы образа.

Несмотря на исключительное разнообразие в композиции фуг, возможна классификация их форм. Различные исследователи и педагоги подходят к решению этого вопроса по-разному. В учебных пособиях (в школьной практике) принята классификация, основанная на количестве тем. В этих случаях идет речь об однотемных (простых) или двух-, трехтемных (двойных, тройных) фугах. Надо отметить, что в художественной практике двойных и тройных фуг несравнимо меньше, чем однотемных. Классификация фуг по структурному признаку (то есть деление на двух- и трехчастные, рондообразные, сонатные и т. д.) не учитывает всех их качеств. Неудовлетворительными были бы и группировки по признакам стреттности или полноты тональных планов.

Представляется убедительной классификация, предложенная Вл. В. Протопоповым в книге «Принципы музыкальной формы И. С. Баха», которая приложима, как наиболее общая, ко всем фугированным формам. Эта классификация «исходит из признаков жанра, который в значительной мере определяет и особенности формы:

1-й класс — фуга как жанр самостоятельных произведений, самостоятельных частей в малом и большом инструментальном цикле, в вокальных произведениях (кантата, месса и т. д.);

2-й класс — фуга как метод (фактура) изложения в инструментальных произведениях, относящихся к другим жанрам и обладающих формой старинной двух- и трехчастной, с репризой или без репризы;

3-й класс — фуги, выступающие в композиционном единстве и непрерывном движении с другими жанрами — прелюдией (вступлением), хоралом и т. д.»*.

Формы фуг в качестве самостоятельных произведений, а также в качестве частей цикла чрезвычайно разнообразны, что требует характеристики их важнейших разновидностей, к которым, в первую очередь, относится простая (однотемная) фуга.

Форма однотемной, так же как и двойной или тройной фуги складывается на основе ряда принципов формообразования. Одинаковых фуг нет, но во всех них обнаруживаются определяющие эту форму признаки. В ней взаимодействуют повтор, варьирование, развертывание (прорастание), контраст, рондообразность, репризность. Проявление этих признаков в фуге эпохи ее зрелости и расцвета обнаруживается в связи повтора и вариационности с имитацией, в контрасте соединения контрапунктирующих мелодий (темы и противосложения), в элементах неоднородных тем, в тональном развертывании и репризности, тематической разработке в интермедиях и преобразованиях, в тематической репризности. Все фуги — самостоятельные произведения или части циклов — имеют общие разделы формы: наиболее устойчивую экспозицию, развивающую и завершающую части. Но в каждом частном случае, каждом отдельном произведении отмеченные признаки получают свое индивидуальное выражение.

* См., например, BWV, № 534, 541, 547.

** Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981, с. 207.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Отсутствие любого из основных перечисленных выше признаков ставит под сомнение определение формы как фуги. В частности, экспозиционный показ темы (проведение ее по всем голосам) без дальнейшего развития и итогового завершения определяется как фугато. Имитационное проведение темы последовательно по всем голосам, не сопровождаемое контрапунктами, даже при наличии развивающей и завершающей частей также не позволяет определить форму произведения как фугу, поскольку в ней отсутствует полифония, контраст мелодически развитых линий.

Форма фуги служит раскрытию одного образа, концентрированным изложением которого является тема. Но особенности формы определяет при этом множество факторов: разнообразие построений экспозиций, господствующие в последующих частях принципы вариационного или разработочного развития, наличие репризных моментов или лишь отчетливо итоговых явлений к концу, наличие ладовых смен в проведениях темы или их отсутствие, наличие значительных интермедий и обилия связок или тесное следование друг за другом проведений тем, использование удержанных противосложений в отдельных или во всех проведениях темы или смена контрапунктов при каждом новом появлении темы — все это и многое другое составляет необъятный арсенал средств для конкретных творческих решений фуги.

Взаимоотношение в фуге средств развития, расстановка акцентов на тех или иных моментах, приемах в раскрытии темы образа характеризуют гибкость и порой многозначность ее структуры.

Для более полного раскрытия основного образа нередко вводятся вторая или третья темы. В фугах на две или три темы акцентируется тематический контраст и тем самым углубляется раскрытие основного образа.

В творчестве И. С. Баха, Генделя и их современников и последователей форма фуги соседствовала (а в индивидуальных творческих стилях и взаимодействовала) с развивающимися гомофонными формами и принципами. При этом именно Бах и Гендель, каждый по-своему, в наивысшей степени отразили это взаимодействие. Фуги Баха и Генделя не только впитали признаки и принципы гофомонных форм, но и сами оказали на них существенное влияние.

Задания

I. Прочитать:

а) Золотарев В. Фуга. Предисловия автора и редактора; Введение;

б) Скребков С. Учебник полифонии. 4-е изд., глава 17, с. 230—243;

в) Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962, с. 408—410.

II. Проанализировать темо-ответные структуры экспозиций

а) в Шести фугах Генделя,

б) в «Искусстве фуг» Баха,

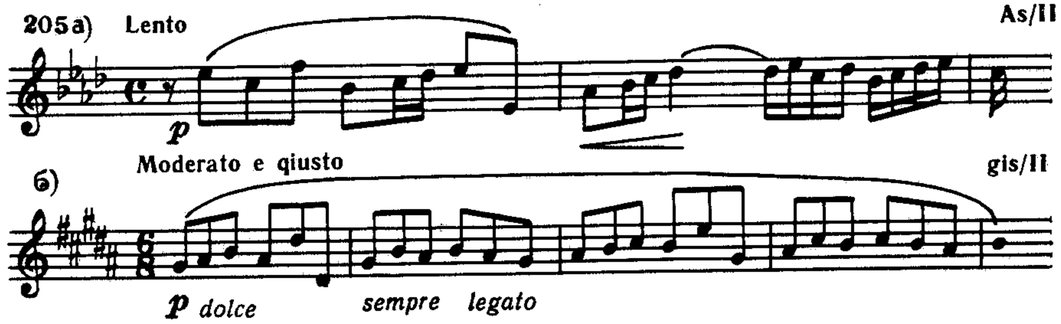
в) в фугах № 229—245 из Хрестоматии «Полифонический анализ».

III. Сочинить простые имитации с различными расстояниями и интервалами вступления риспост, а также имитации в обращении, в увеличении, в уменьшении, в ракоходе, в простом и сложном контрапункте.

Обратить особое внимание на имитации в доминанте, тональную и реальную, как и на выбор оси имитации в обращении.

ТЕМА

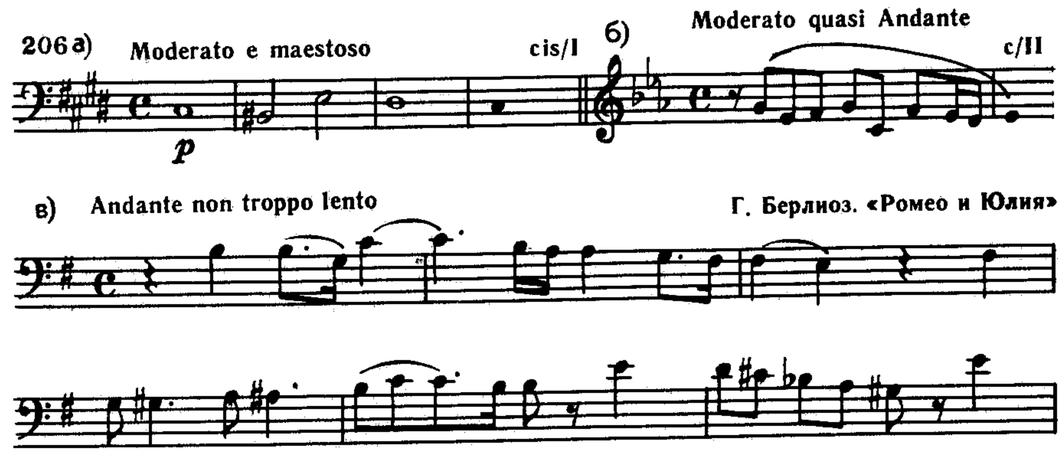
Темой или вождем (*лат.* dux) называется основная музыкальная мысль фуги, обладающая известной завершенностью, яркостью, и, как правило, излагаемая в начале одноголосно. Хорошая тема обязательно должна отличаться образной рельефностью, быть достаточно индивидуальной, легко запоминаться и узнаваться при каждом ее новом проведении. Эти признаки выражаются и небольшой протяженностью тем, и расположением наиболее выразительных интонаций в начале ее. Концентрация индивидуализированных интонаций составляет ядро темы, за которым обычно следует менее яркая, мелодически обобщенная, нередко более подвижная часть. Таким образом, уже внутри тем возникает обычно контраст индивидуального и обобщенного. Темы такой структуры называются неоднородными или контрастными (прим. 205 а) и отличаются от тем однородных (прим. 205 б), в которых нет противопоставления контрастирующих частей:



В однородных темах обычно преобладает один тип движения, передающий, тем не менее, определенное образное содержание.

Индивидуальность темы, ее характер зависят и от ритмических особенностей, в которых, в частности, немалое значение имеет ее начало. Так, темы, начинающиеся с затакта, динамичнее тех, что вступают с сильной доли (из 48 фуг Хорошо темперированного клавира Баха лишь 13 тем начинаются с тяжелой доли).

Независимо от наличия или отсутствия внутреннего контраста элементов, темы фуг в обобщенном, сжатом виде всегда обнаруживают определенный характер: серьезный или шутливый, песенный или танцевальный, мрачный, скорбный или радостный.

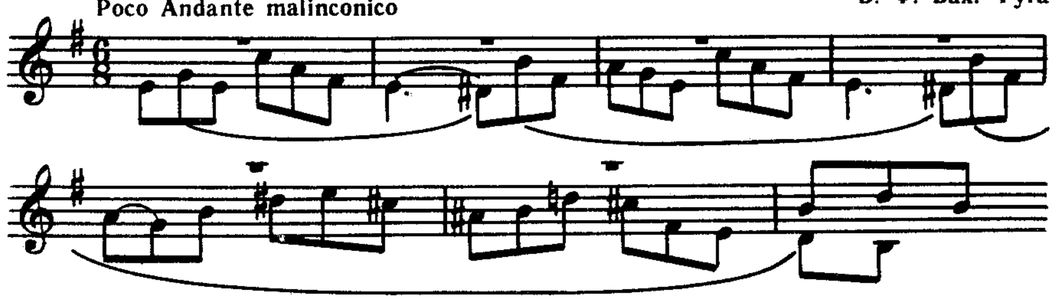


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

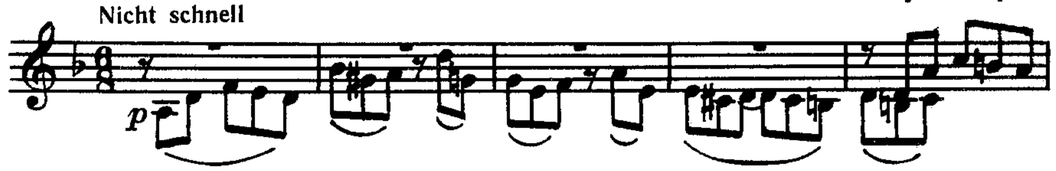
г) И. Пахельбель. Магнификат

Темы могут быть либо тонально определенными и ясными, однотональными, либо модулирующими. Однотональных тем значительно больше, чем модулирующих. Но и в них достигается лишь относительная завершенность. Однотональные темы, как правило, заканчиваются прямой, терцией или (реже) квинтой тонического трезвучия на тяжелом или относительно тяжелом времени такта. Модулирующие же темы завершаются обычно примой или терцией тоники новой тональности:

207 а) Poco Andante malinconico — В. Ф. Бах. Фуга

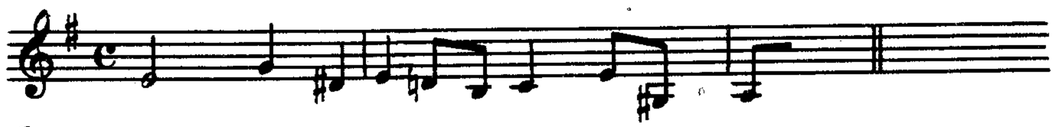


б) Nicht schnell — Р. Шуман. Op. 72

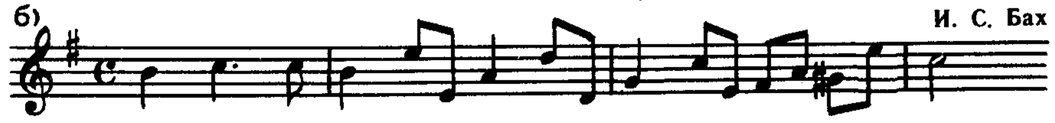


Для того чтобы не возникали членящие или тормозящие движение цезуры и сохранялась характерная для фуги непрерывность развития, мелодические каденции в теме обычно вуалируются различными средствами. Модулирующим темам это свойственно в еще большей степени. Однако направление модуляции в конце темы ограничено доминантой. Окончание темы в тональности субдоминанты используется очень редко:

208 а) Дж. Фрескобальди



б) И. С. Бах



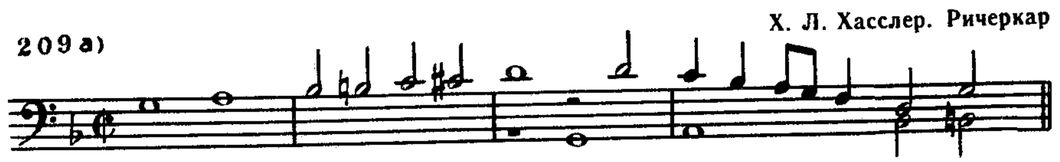
Модулирующие темы обычно сохраняют ладовый показатель: если начальная тональность темы мажорная, то модуляция совершается в строй мажорной доминанты (прим. 196 в); если начальная тональность минорная, то модуляция происходит в строй минорной доминанты (прим. 207 а).

Основная тональность выявляется, как правило, в начале темы акцентом на приме или квинте тонического трезвучия; обычно в начальном построении (ядре) заключен и ладовый показатель. Внутри же темы наряду с чистой диатоникой нередки различные отклонения в тональности преимущественно I степени родства. Такие отклонения совершаются, например, в темах Баха посредством хроматических оборотов, где под каждым звуком подразумевается отдельная гармония. Хроматических проходящих и вспомогательных звуков в темах этого мастера очень мало.

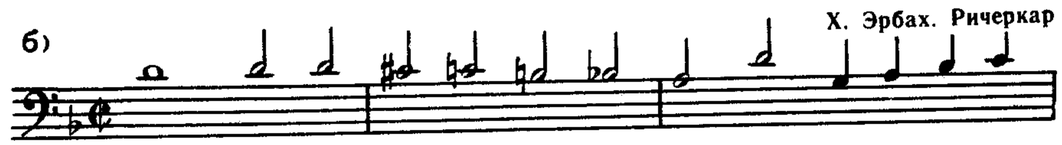
Как показывают приведенные примеры, данная характеристика справедлива и для ряда других композиторов различных исторических периодов.

Уже в темах ричеркаров, канцон, фантазий и фуг добаховского времени наряду с преобладанием чистой и условной диатоники встречалось иногда освоение хроматики отдельных участков диатонических ладов, а иногда и отклонения в родственные тональности:

209 а) Х. Л. Хасслер. Ричеркар

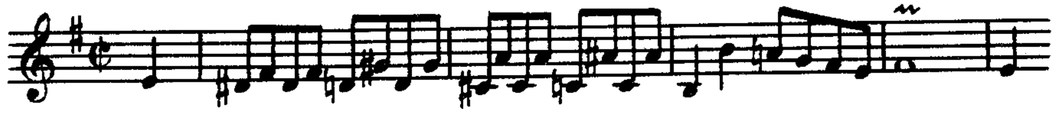


б) Х. Эрбах. Ричеркар

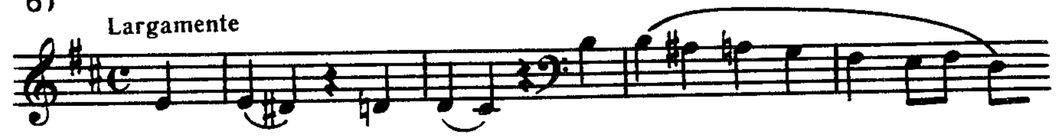


В темах Баха и Генделя, а затем венских классиков и романтиков заметно лишь небольшое количественное нарастание хроматики, иногда приводящее к отклонениям за пределы I степени родства, но всегда сохраняющее тональную определенность в целом:

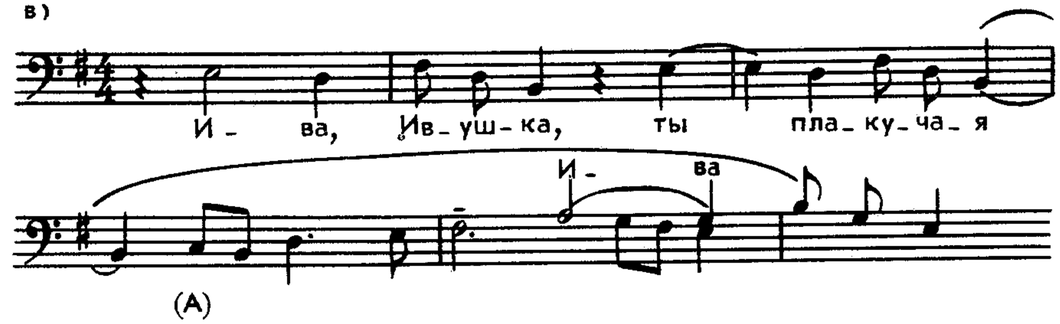
210 а) И. С. Бах. Фуга для органа



б) Largamente — Ц. Франк. Прелюдия, хорал и фуга



в) Р. Щедрин. «Ивушка»

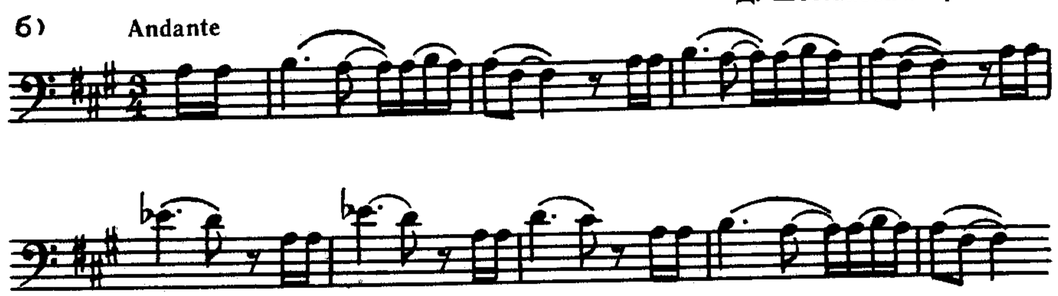


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

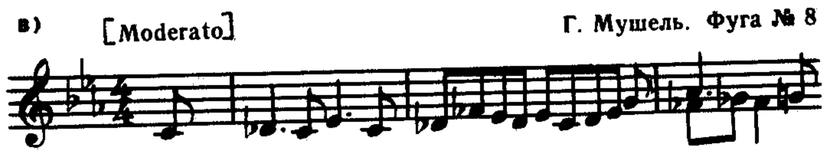
Если в темах Баха и Генделя сравнительно редко встречается альтерация, в частности II низкой ступени, то в XIX, а особенно в XX веке альтерация неустойчивых ступеней используется и в темах фуг:

211 а) Moderato con moto — Д. Шостакович. Op. 87 № 19

б) Andante — Д. Шостакович. Op. 87 № 8

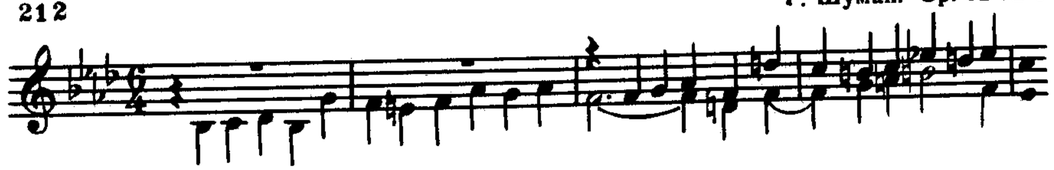


в) [Moderato] — Г. Мушель. Фуга № 8



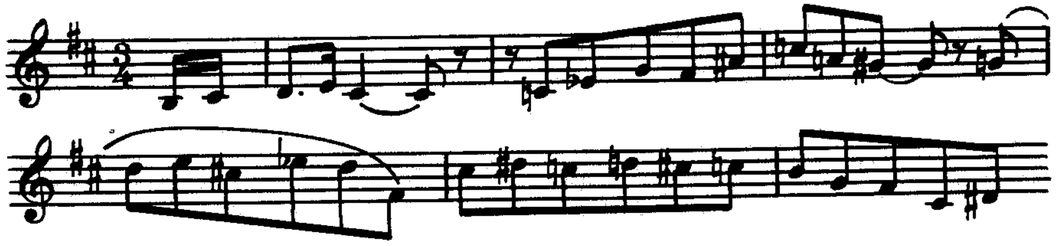
Но почти всегда в теме сохраняется начальная и конечная тональная определенность — даже тогда, когда тема начинается не с примы или квинты тонического трезвучия, а с других звуков:

212 — Р. Шуман. Op. 72 № 3



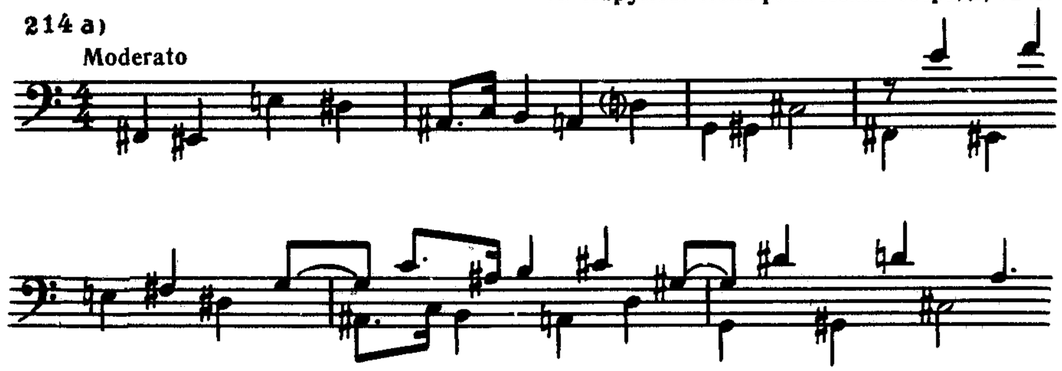
В творчестве композиторов XIX и XX веков нередко встречаются темы, в которых не фиксируется их завершение, а совершается без видимой границы переход к развертыванию и противосложению:

213 — Н. Мясковский. Симфония № 11, ч. II

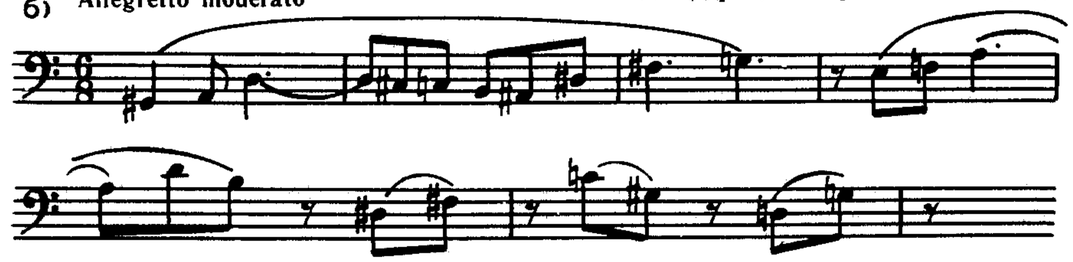


В XX веке в творчестве отдельных композиторов процесс хроматизации усилился до такой степени, что привел к утере тональной определенности и вместе с тем к значительному снижению ладовой динамики фугированных форм:

214 а) Moderato — А. Пирумов. Полифоническая тетрадь, № 12



б) Allegretto moderato — Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь



Фуги на подобные темы обнаруживают обычно применение средств, компенсирующих эти потери.

Задания

I. Прочитать:

а) Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования, с. 410—421;

б) Скребкова-Филатова М. О художественных возможностях скрытого голосоведения. — В кн.: Теоретические проблемы полифонии, вып. 52. М., 1980.

ОТВЕТ

Проведение темы в доминантовой тональности называется ответом или спутником. Рассмотрев так называемую тональную имитацию, мы выяснили основу тонального ответа. В отличие от тонального (неточного) ответа, точная транспозиция темы в доминантовую тональность называется реальным ответом.

Нахождение ответа, то есть написание риспосты рекомендуется по следующей методике:

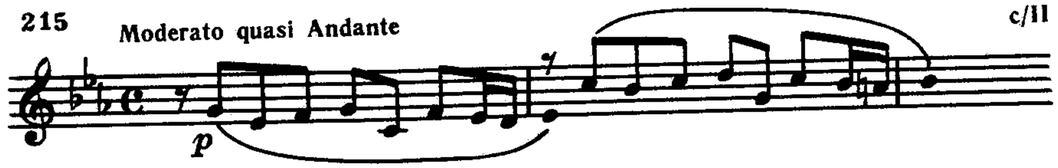
1. Написать реальный ответ.

2. Если тема тонально замкнута и близко от ее начала нет акцентируемого звука доминантовой примы, то полученная точная транспозиция темы в тональность доминанты будет правильным реальным ответом.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

3. Если же тема начинается с V ступени или в теме близко от начала акцентирована V ступень основной тональности, то в реальном ответе ноту, соответствующую V ступени основной тональности, следует заменить нотой секундой ниже, и в этом случае ответ будет тональным (в примере 215 нота, с которой должен был бы начаться реальный ответ, взята в скобки):

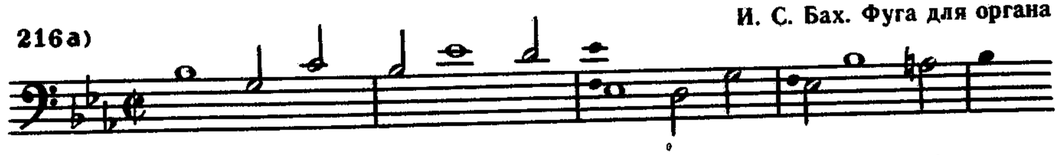
215 Moderato quasi Andante c/II



4. Если акцентируемая в теме V ступень входит в отдельную интонационно значительную попевку, то замене нотами секундой ниже подвергается вся попевка:

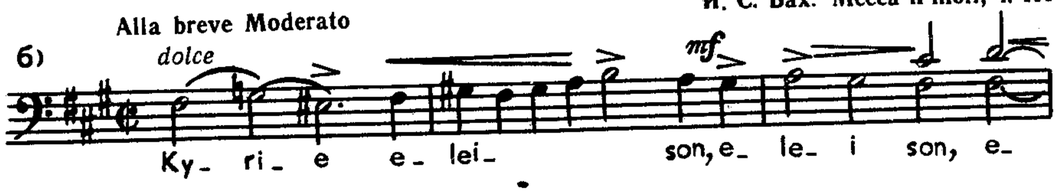
И. С. Бах. Фуга для органа

216а)

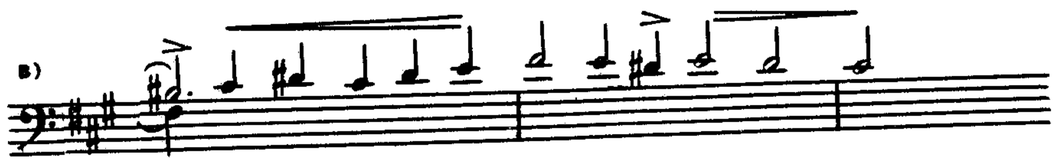


И. С. Бах. Месса h-moll, ч. III

б) Alla breve Moderato

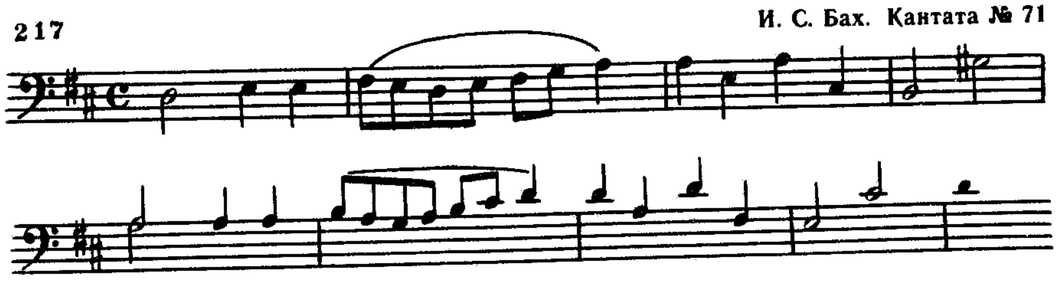


в)



5. Если сама тема модулирует, то ответ начинается в новой, то есть доминантовой тональности, но перестраивается так, чтобы он модулировал в основную тональность. Для этого достаточно найти в тексте реального ответа то место, где начинается модуляция в тональность двойной доминанты, и начиная с него весь отдел текста до конца ответа заменить нотами секундой ниже:

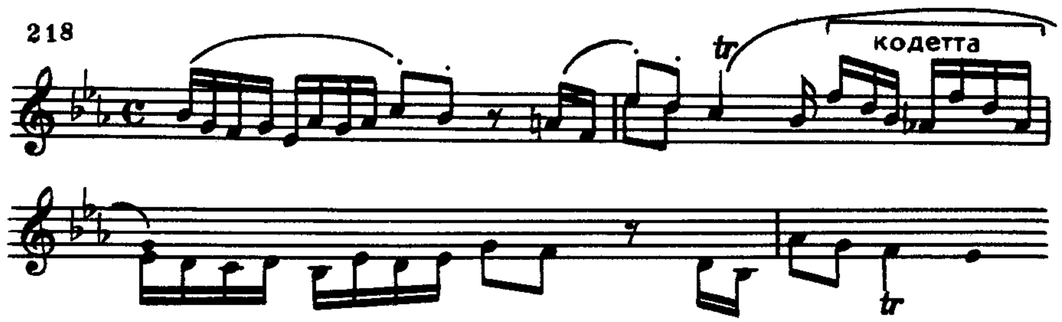
217 И. С. Бах. Кантата № 71



6. Если смещение раздела реального ответа на секунду вниз искажает тему, то нередко бывает полезным начинать такое смещение на секунду вниз несколько ранее начала модуляции, или нужно отказаться от тонального ответа и после достижения реальным ответом тональности двойной доминанты построить связку, модулирующую в основную тональность. В случае отказа от тонального ответа очень часто возникает необходимость в модулирующей связке, называемой кодеттой:

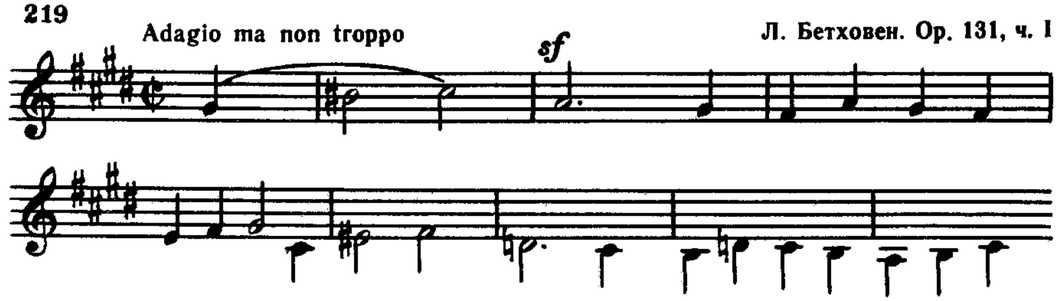
Es/I

218



7. Если в самой теме преобладает доминантовая гармония, то риспосту (ответ) уместно дать целиком в тональности субдоминанты:

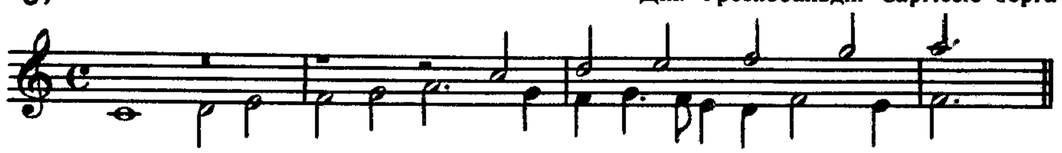
219 Adagio ma non troppo Л. Бетховен. Op. 131, ч. I



В фугированных произведениях для хора (Бах не называл их фугами) нередко встречаются риспосты, проводящие начальную тему в основной же тональности октавой выше или ниже пропосты. Такое расположение второго проведения обычно связано с тем, что, например, начальному басовому проведению отвечает альт (диапазон которого располагается на октаву выше) или тенору — сопрано с аналогично расположенным диапазоном. Лишь после первой риспосты в таких случаях дается доминантовое проведение темы, то есть настоящий ответ:

220 а) Дж. Фрескобальди. Canzona

б) Дж. Фрескобальди. Capriccio sopra



15*

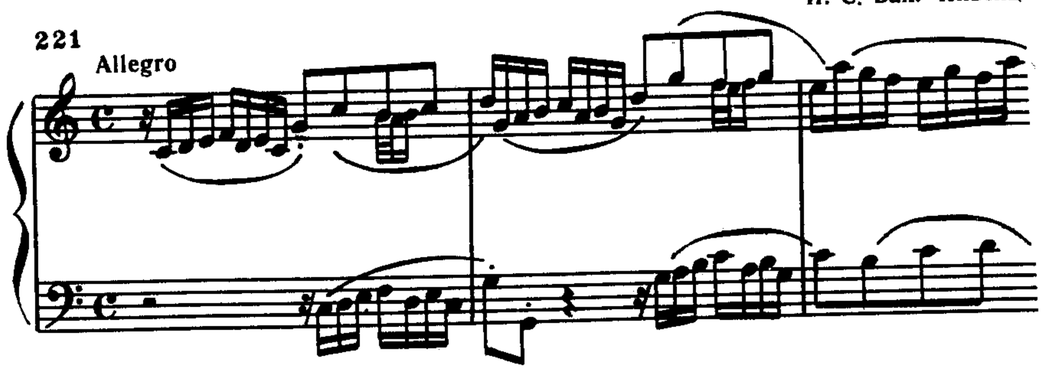
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Но и в инструментальных пьесах нередко встречается такая же планировка проведения первой риспосты. Обычно это имеет место с весьма краткими и порой мало индивидуализированными темами, которые вторичным своим проведением в основной тональности осуществляют ее более прочный начальный показ:

И. С. Бах. Инвенц

221

Allegro



Ритмические условия вступления ответа связаны с различными вариантами окончания темы. В истории становления фугированных форм отчетлива линия постепенного изменения времени вступления риспосты, находившаяся в зависимости от степени индивидуализированности самой темы. Параллельно с процессом индивидуализации тем шел процесс избавления от стреттности, то есть канонического изложения темы и ответа. Во времена Баха стреттные экспозиции в фугах и фугированных произведениях представляют лишь частные случаи; в большинстве его фуг ответ вступает в момент окончания темы или непосредственно после этого окончания. Лишь иногда между окончанием темы и вступлением риспосты обнаруживается модулирующая связка — кодетта (см. прим. 218).

Своеобразные взаимоотношения темы и ответа возникают часто в вокальных фугированных произведениях, особенно хоровых фугах. Своеобразие это связано со структурой текста и обращением с ним композитора. А именно: более продолжительные тексты получают свое полное изложение в пропосте, но так, что оно охватывает не только тему, но и противосложение к ответу. Соединение текстом в мелодическое единство темы и противосложения, с момента вступления риспосты выполняющее роль контрапункта, способствовало возникновению неоднородных тем. Мелодия, излагающая до конца текст и вместе с тем в своей второй части выполняющая роль противосложения к ответу, как правило, оказывается функционально неоднородной, а начало такой экспозиции нередко воспринимается как стреттное изложение (см. Кантату № 47 и третью часть Кантаты № 31 Баха).

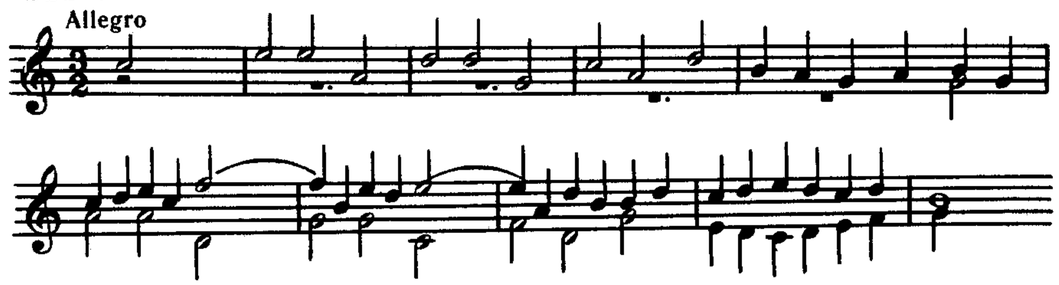
Ответ вступает с начальным разделом текста, который звучит в одновременности со второй его частью в противосложении. Вступление ответа в таких случаях обычно совпадает с началом второй фразы текста, излагаемой, как уже было сказано, пропостой. При этом в первом противосложении его значение как контрапункта выражается, как правило, в более обобщенном интонационном содержании, несмотря на то что в нем излагается продолжение текста.

Во всех случаях вступление ответа согласуется с гармонией либо I раздела темы, либо продолжения ее, либо окончания. При этом нередко изменяется длительность первой ноты ответа:

222а)

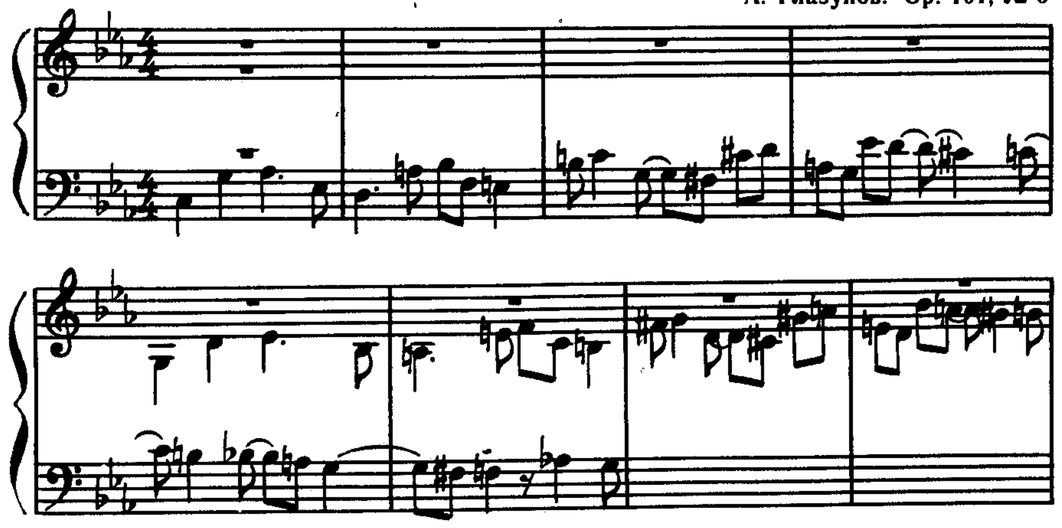
И. С. Бах. Кантата № 71

Allegro



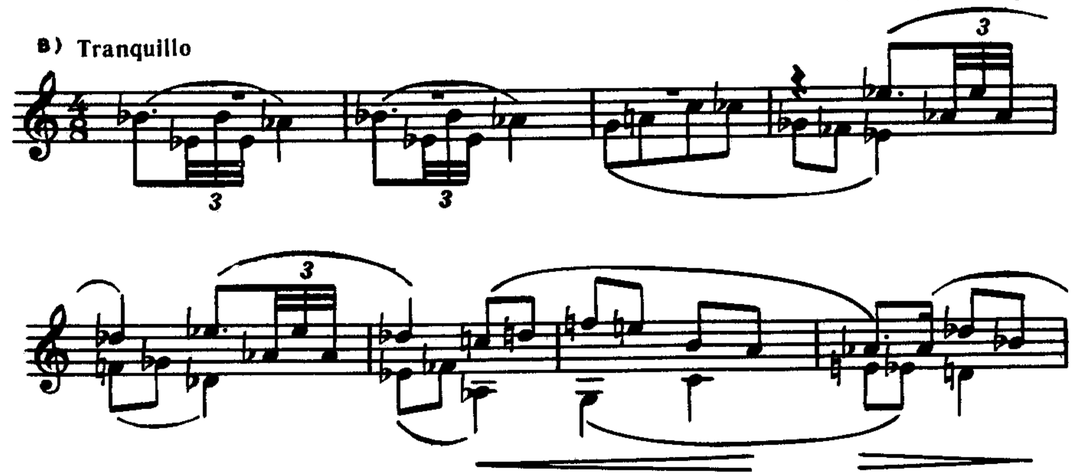
б)

А. Глазунов. Op. 101, № 3



П. Хиндемит. Фуга

в) Tranquillo

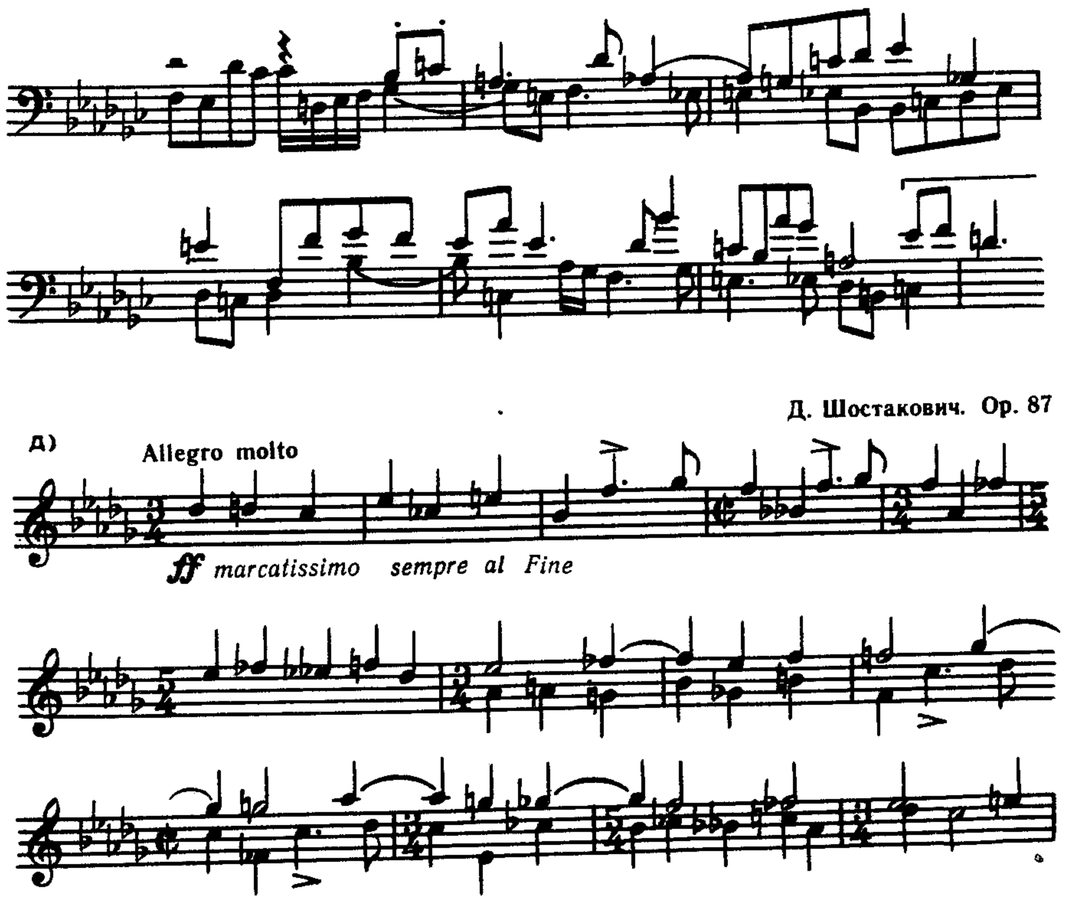


Г. Мушель. Фуга

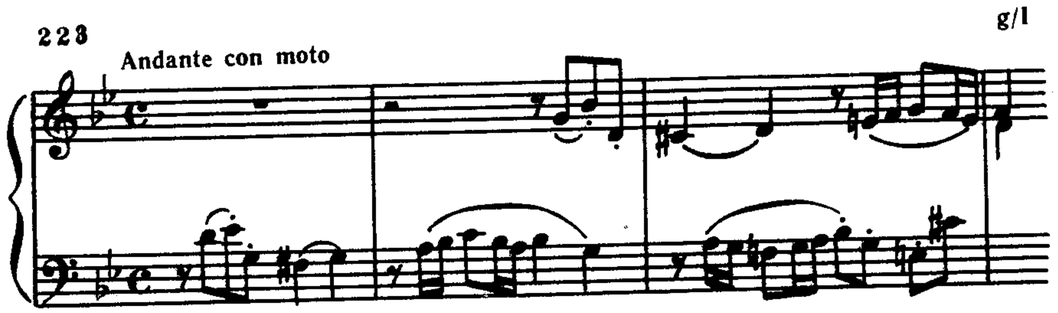
г)

Moderato *legato*

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Как в инструментальных, так и вокальных фугах в случае четных размеров вступление ответа может изменить свое расположение относительно тактовой черты, но только так, что ответ оказывается сдвинутым с тяжелого на относительно тяжелое время такта:

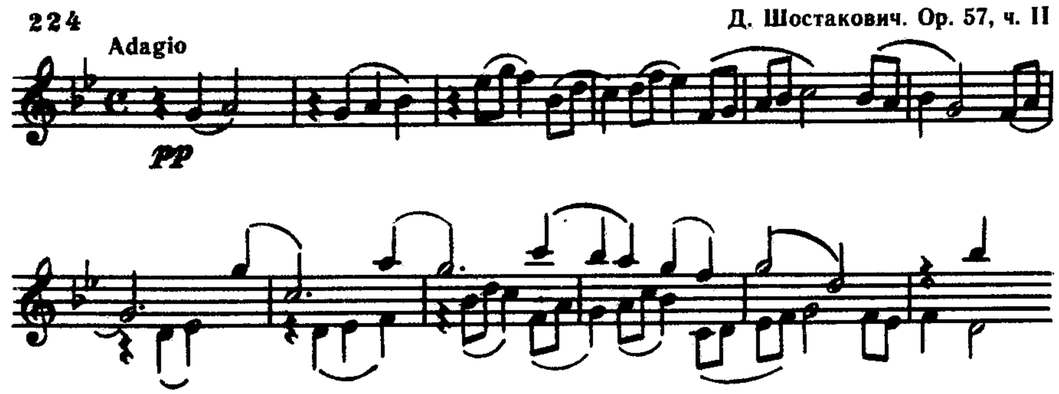


Сдвиги ответа относительно тактовой черты, при которых звуки с тяжелой доли попадают на легкую, встречаются иногда у композиторов-романтиков, где такие смещения используются ими как средство известного преобразования, а порой — сознательного, нарочитого искажения темы.

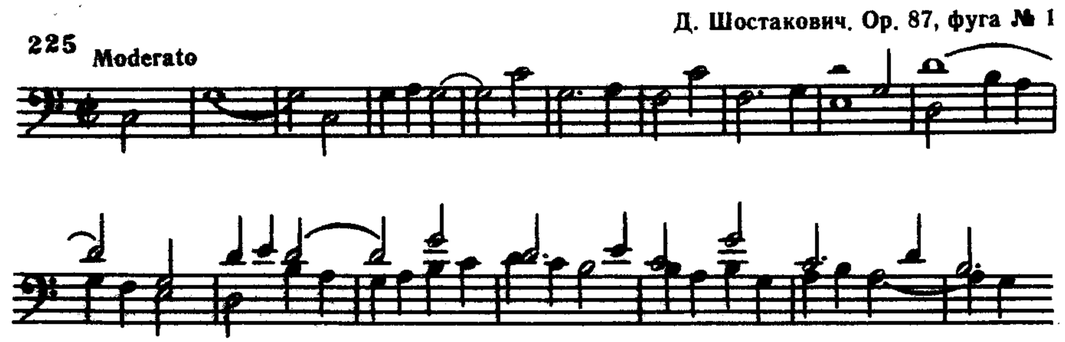
В фугах XVIII—XIX веков доминантовые ответы были нормой, которая сохранилась и для большинства фугированных произведений XX века. В фугах, использующих темы, основанные на народных диатонических ладах, можно часто найти ответы в субдоминантовой, медиантовой сферах, как и в тональностях секундового соотношения.

Ответы приобретают в этих случаях новые интонационные качества. Теме в ионийском мажоре соответствует ответ в миксолидийском мажоре, а теме в эолийском миноре отвечает либо фригийский, либо дорийский миноры, если, как это чаще всего бывает, сохраняется в медиантовой или субмедиантовой сфере, то в ответе, как правило, происходит транспозиция темы на соответствующий интервал вниз или вверх. Ответы в лидийском ладе на ионийские темы не встречаются.

Фуги на темы в народных диатонических ладах в целом опираются больше на ритмическую сторону темы, так как менее прочная ладовая централизация имеет своим следствием меньшую ладотональную динамику. В таких фугах возрастает роль темы и ее типической ритмики:



Ответы, в которых изменяется основной ладовый показатель (терция), как это имеет место в Фуге № 21 из ор. 87 Шостаковича,— явление редкое (если не касаться фуг из «Ludus tonalis» Хиндемита). В названном примере это обусловлено внутренней ладовой переменностью в самой теме (см. прим. 202).



Задания

I. Прочитать:
а) Скребков С. Учебник полифонии, 4-е изд., с. 218—229;
б) Золотарев В. Фуга, 2-е изд., с. 22—39.

II. Проанализировать:
а) ответы в фугах Шостаковича ор. 87;
б) ответы в фугах Пирумова из «Полифонической тетради».

III. Написать ответы на темы собственного сочинения.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

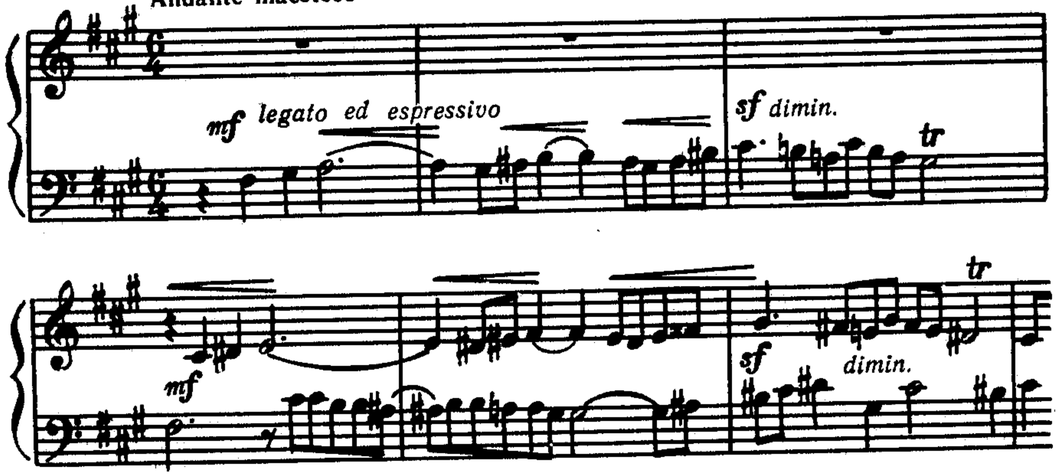
ПРОТИВОСЛОЖЕНИЕ

Контрапункт к ответу является естественным продолжением темы (или кодетты) и исполняется голосом, излагавшим тему, то есть пропостой. Как контрапункт к ответу и вместе с тем продолжение темы, противосложение должно контрастировать ответу, быть мелодически значительным, но при этом не оспаривать главенства у темы.

Такое соотношение ответа и противосложения сохраняется и в тех хоровых фугах, в которых противосложение излагает последующие фразы текста в то время, когда ответ повторяет его начальную фразу. Вместе с тем ответ и противосложение должны составить единство контрастирующих компонентов. Оно достигается подчинением противосложения гармоническому остову ответа. На практике здесь, кроме того, отражаются стилистические признаки эпохи, и подчинение гармонической основе ответа обнаруживает большой диапазон. На одном полюсе — господство почти сплошной консонантности, и контраст в этом случае достигается комплементарной ритмикой, противоположностью направления движения, различием типов движения (плавность и скачкообразность); на другом — насыщение диссонантностью, которая образуется благодаря нередко весьма сложным гармоническим последовательностям или альтерационной хроматике:

226 fis/I

Andante maestoso



Прежде чем приступить к сочинению противосложения, целесообразно представить тему (ответ) в различных вариантах гармонизации — тем самым процесс сочинения противосложения ускоряется.

Замысел автора, как правило, намечает направление и средства раскрытия в фуге основного музыкального образа; при этом противосложению может быть дана не только роль одноразового контрапункта, но и постоянного окружения всех проведений темы. Противосложения, сопровождающие любое появление темы в фуге, называются **удержанными**. В фугах с одним или несколькими удержанными противосложениями представлен определенный тип полифонического вариационного развития, в котором постоянно варьируются соотношения неизменяемых компонентов. Совершенно естественно, что удержанное противосложение сочиняется в расчете на разнообразные перестановки с темой или несколькими противосложениями, то есть при их сочинении учитываются ограничения сложного контрапункта. В фугах на одну тему удержанные противосложения нередко не только не конкурируют с темой, но ради достижения большего единства контрастных элементов интонационно связаны с темой, используют ее неоднородные элементы в ином порядке (см. прим. 223).

Если в таких противосложениях к неоднородным темам отчетлива двоякая демонстрация контраста и единства, то в однородных темах удержанные противосложения обычно складываются из общих форм движения.

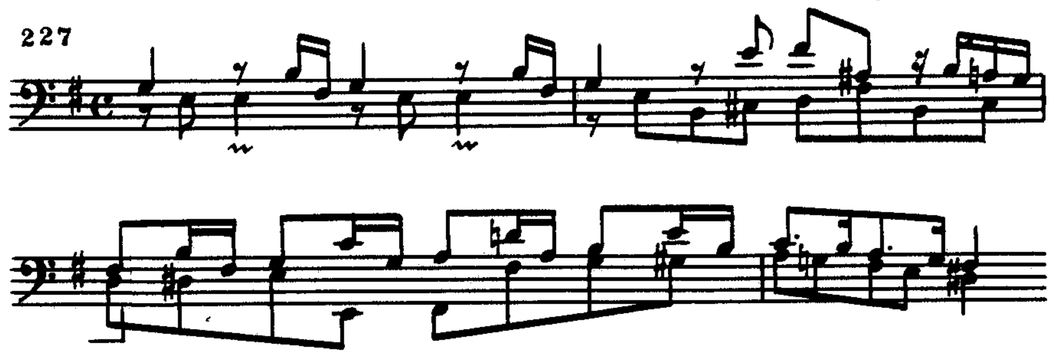
В темах, использующих неполный звукоряд октавы, его заполнение осуществляется, как правило, не только ответом, но и противосложением. Такого рода темы встречаются, например, в хоровых, а иногда и инструментальных фугах Баха и Генделя. В послебаховское время, особенно в инструментальных фугированных сочинениях, темы ограниченного диапазона становятся редкостью. Существенно, что если в теме ограниченного диапазона не до конца выясняется ладотональная основа, то ее полное раскрытие возникает уже в доминантовой сфере и при участии противосложения, или лишь в интермедии (см. прим. 215 и 222).

Ладовый показатель (*e*) в примере 225 появляется только в конце, однако в самой теме отсутствуют II и VII ступени (нет *d* и *h*). Ответ в доминанте дополняет звукоряд, но и в доминантовом варианте отсутствуют II и VII ступени. Только противосложение уточняет миксолидийский G.

Нередко едва намеченные в теме отклонения или модуляции полнее раскрываются противосложением (см. прим. 226 и 227).

И. С. Бах. Фуга для органа

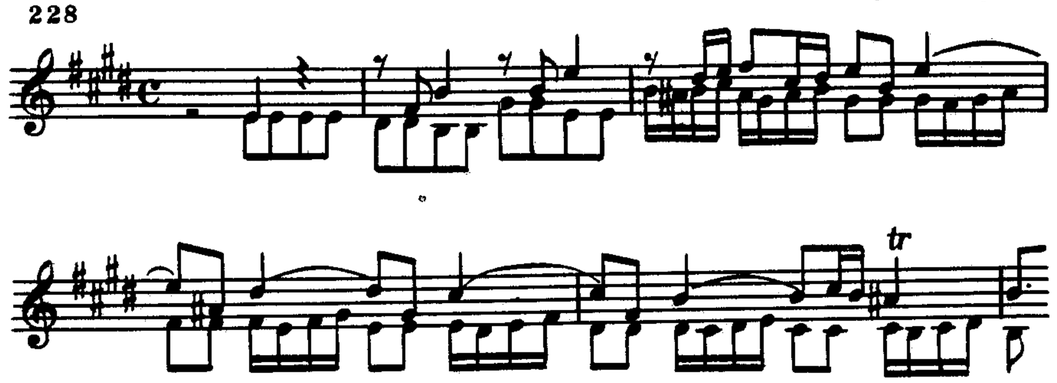
227



Темы, включающие секвенцию, обычно вызывают секвентное же развитие и в противосложении:

И. С. Бах. Фуга для органа

228



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В фугах с удержанными противосложениями акцентируется вариационное развитие, возникающее от перестановок компонентов в вертикально-подвижном контрапункте. Но особое внимание требуется при сочинении удержанных противосложений к таким темам, которые получают тональный ответ. В этих противосложениях либо заранее предусматриваются изменения, либо удерживается только та их часть, которая контрапунктирует устойчивой части темы (ответа).

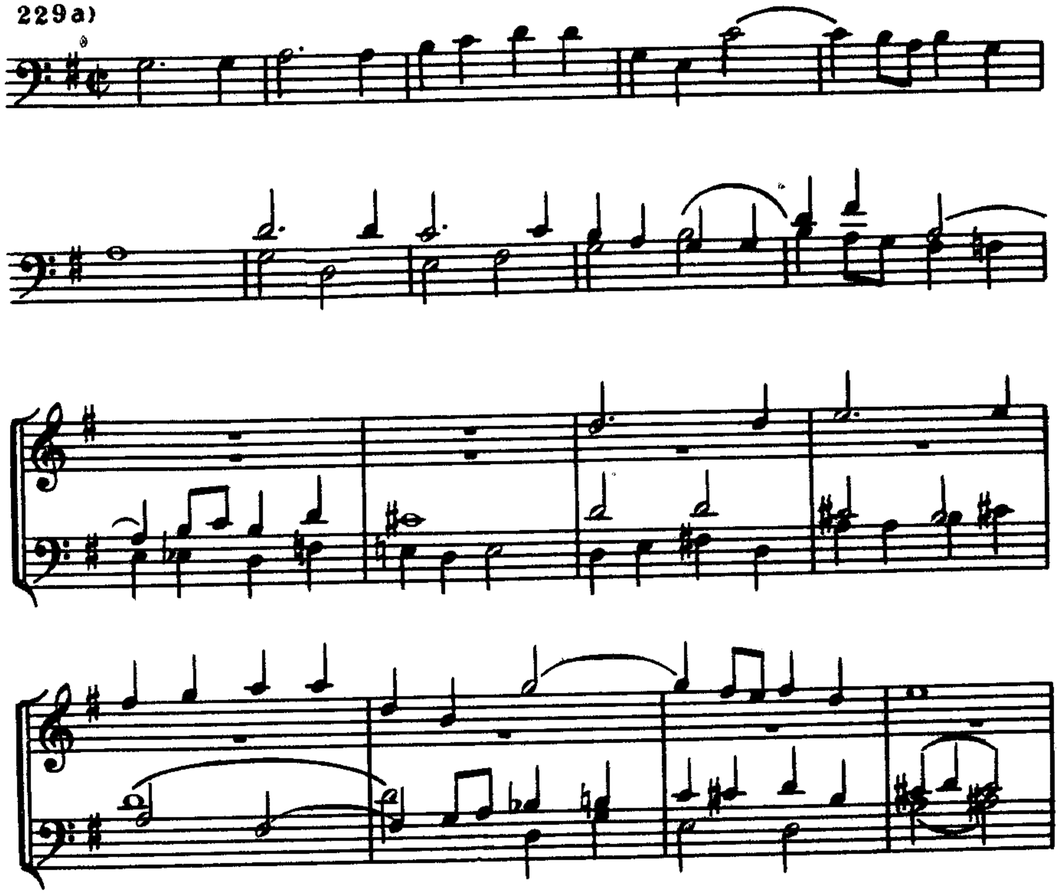
В случае отказа от удержанного противосложения каждое новое проведение темы выступает в новом окружении, осуществляя тем самым вариационный принцип развития посредством постоянных обновлений контрапунктов. Динамика развития здесь обычно проявляется в постепенных усложнениях этого окружения, нарастании его контрастности в ритмике и гармонии (см. Фугу C/II).

Нередки случаи появления после экспозиции с удержанными противосложениями нового и притом заметного противосложения, чередующегося в дальнейшем с одним или двумя из предыдущих противосложений. Появляющиеся как бы с опозданием, но затем повторенные, такие противосложения создают структуры, близкие к двойным фугам (см. Фугу Fis/I).

Нередко при сочинении удержанных противосложений используется не только двойной контрапункт октавы, но и обратимый контрапункт. Подобные случаи использования обратимого контрапункта в соотношениях темы и противосложения можно проиллюстрировать примерами из кантат Баха и Органной фуги as-moll Брамса:

И. С. Бах. Кантата № 179

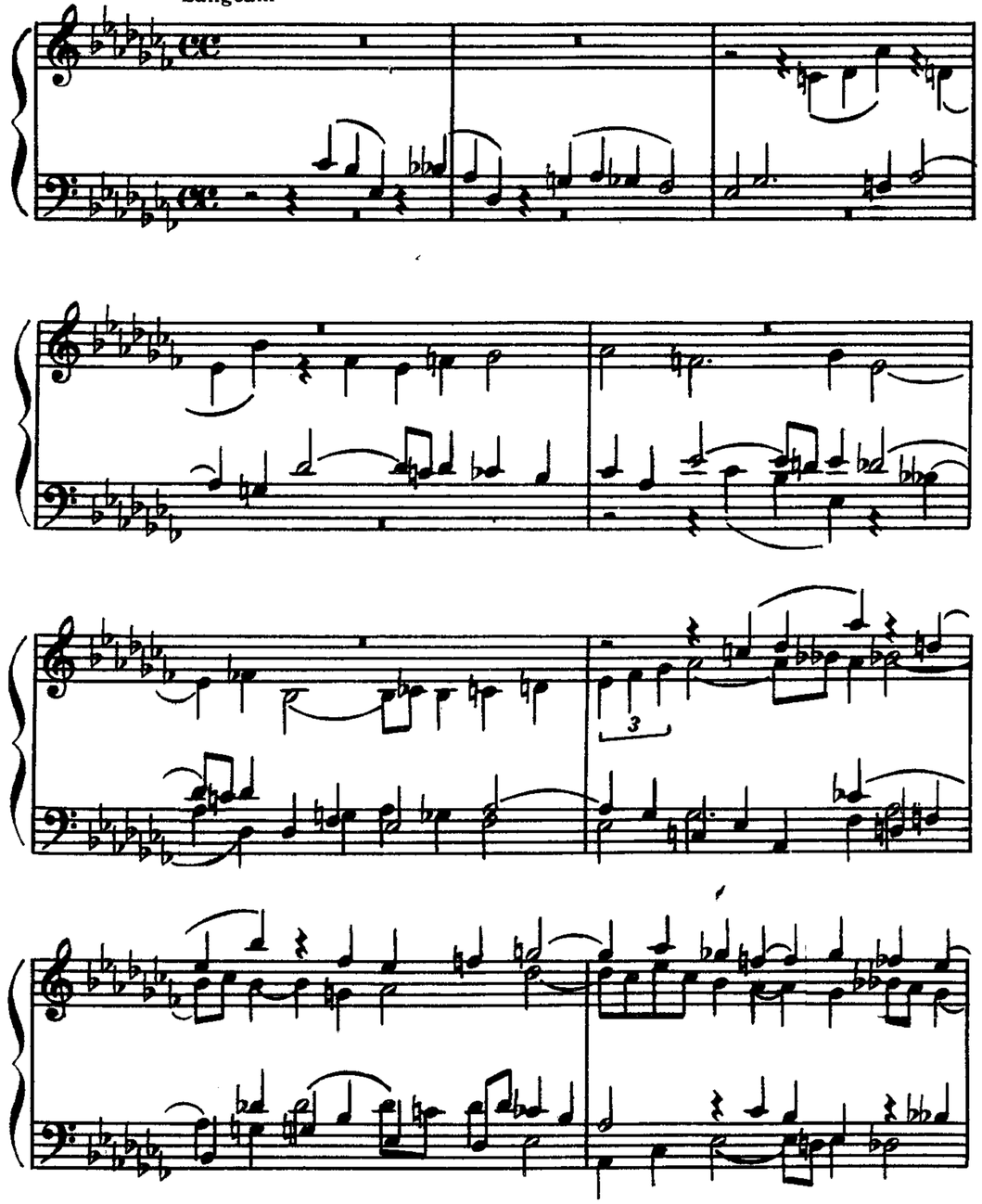
229а)



б)

Langsam

И. Брамс. Фуга для органа



Как и в первом, так и во втором примере ответ излагает тему в обращении, а противосложение сочинено с учетом ограничений обратимого контрапункта. Осью обращения в обоих случаях является III ступень. При этом тема из Кантаты Баха № 179 заканчивается на терции тоники, а ответ в обращении звучит в основной тональности. За проведением ответа в сопрано в основном виде следует обращенная также вокруг III ступени (*h*) тема в субдоминантовой тональности. В фуге Брамса тема заканчивается на доминантовой приме, а ответ завершается на приме тоники. Те же тональные отношения поддерживаются противосложениями и их обращениями.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Задания

I. Прочитать: Золотарев В. Фуга, с. 54—60.

II. Проанализировать:

а) приведенные примеры;

б) противосложения в фугах «Искусство фуги» Баха;

в) противосложения в фугах Шостаковича ор. 87 № 1, 3, 5, 7, 8.

III. Сочинить противосложения к ответам на собственные темы, имея в виду их возможное использование в качестве удержанных.

ИНТЕРМЕДИЯ

Как говорилось выше, в XV—XVI веках фугой назывался канон в современном его понимании. Он еще не имел темы. Форма его строилась на развертывании мелодики в пропосте и риспостах. Понятия темы, противосложения, а тем более интермедии еще не встречались в ту пору. Фугированные произведения XVII века (ричеркары, канцоны, фантазии и др.) представляют собой сочинения, в которых простая имитация, темы и противосложения отчетливо отличают их от канонов, однако складываются они из последования проведений тем с контрапунктами, между которыми изредка появляются краткие связки. Фугированные формы XVII века опираются лишь на вариационный принцип и принцип контраста в одновременности и последовательности. Только в творчестве Баха и Генделя с большой силой выступает интермедийность как формообразующий фактор.

Интермедиями называются разделы формы, расположенные между проведениями тем, то есть между относительно законченными рельефными музыкальными разделами. Интермедии, таким образом, принципиально противостоят экспозиционному изложению. Они могут иметь различную форму и содержание. В них могут быть выявлены и подчеркнуты различные функции: отстранения, фона, свободного развертывания, продолжения движения, не затрагивающего индивидуальные интонации темы. Их мелодический материал менее значителен, и потому они как бы снижают напряженность восприятия, дают «отдых». Но в интермедии может быть подчеркнута функция развития следующих элементов: а) вычлененных из темы, б) контрастирующих предшествующим, но не доведенных до тематического рельефа, в) постепенно подготавливающих новый круг образно-тематического материала, то есть новую тему.

В зависимости от степени индивидуализации тематизма, его жанровых признаков, как и от развитости и централизованности ладотонального мышления, интермедии выполняют различную роль, несут различные функции, отличаются по содержанию и форме.

В эпоху вокальной полифонии при незначительной индивидуализации начальных мелодических оборотов интермедийность проявлялась в виде прорастания и играла преобладающую роль; новая сфера действия непрерывности развития, представляющая также вид развертывания, осуществлялась и в имитациях и канонах того же времени.

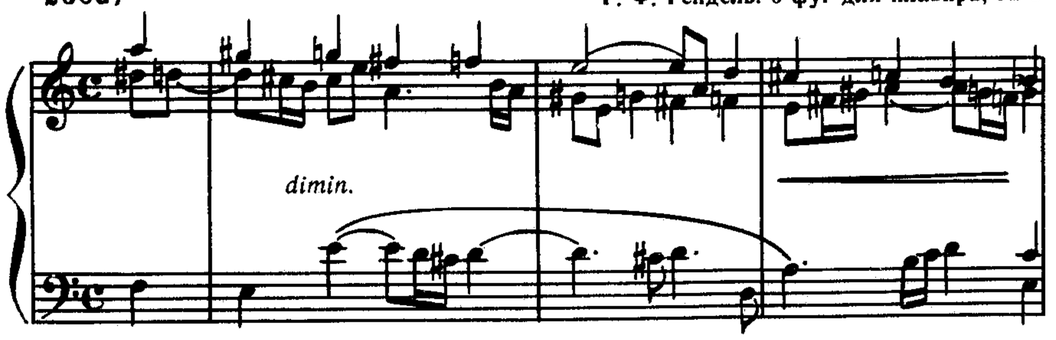
Эффект интермедийности как разновидности контраста тематической экспозиционности развился в XVIII веке. Он был подготовлен процессом сопоставления образов без предварительного накопления черт нового. Контраст зарождался в различных жанрах и формах XVIII века: в вариациях, сюите, трехчастном концертном цикле, в циклах прелюдии и фуги, фантазии и фуги, токатты и фуги. Большую роль сыграла и опера с ее сценическими контрастами.

В XVIII веке в развитии тематического контраста отчетливы две тенденции — а) заострение контраста и б) заполнение «пропасти» между контрастными образами.

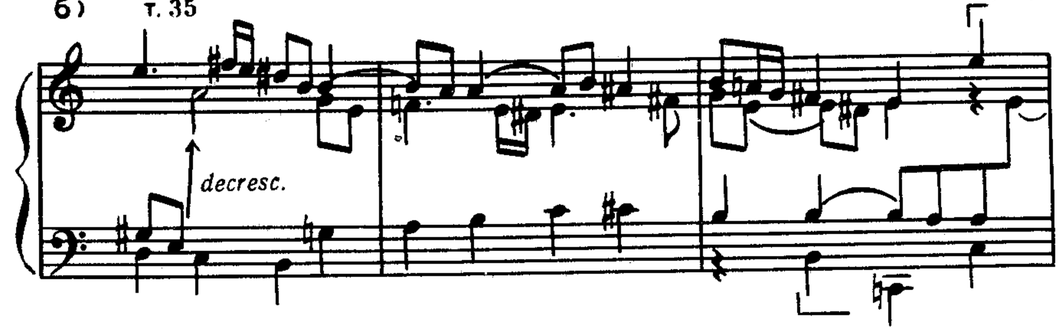
Интермедия в фуге XVIII века, отражающая эти тенденции внутри формы, выступает как весьма важный формообразующий фактор, осуществляющий новый принцип — принцип разработочности, противостоящий экспозиционности показа темы в различных ее проведениях. Интермедия выполняет вместе с тем весьма разнообразную роль. Диапазон ее функций в фуге простирается от краткой связки между проведениями темы в экспозиции до широко развитых разработочных эпизодов, противостоящих полным групповым или одиночным проведениям темы. Развертывание тематически нейтральных мелодических элементов, которые подчеркивают контраст темы и нетемы, используется отнюдь не часто. Сравнительно редко также интермедия строится на материале, контрастном тематическому. В фугах XVIII века первое место занимает разработочная интермедия, построенная на мелодическом материале темы или противосложения и контрастирующая проведениям темы своей структурой, а именно — незаконченностью, большей дробностью, часто используемой секвентностью, изменением плотности фактуры, как и нарастанием гомофонности изложения. Значительные по масштабу интермедии часто сочиняются в сложном контрапункте и используются на протяжении фуги неоднократно в производных соединениях и различных тональных сферах. Именно интермедийность, насыщенная разработочностью, проникшая в фугу, наряду с модуляционностью в проведениях темы подвела к симфонизации фуги, к появлению в ее пределах производного контраста.

Процесс симфонизации фуг особенно интенсивно развивался в творчестве венских классиков и романтиков.

230а) Г. Ф. Гендель. 6 фуг для клавира, № 5

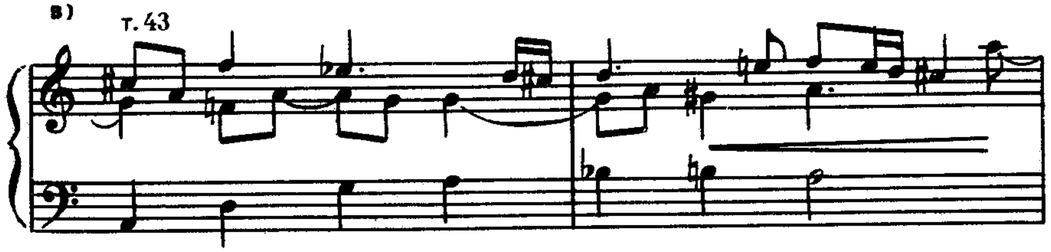


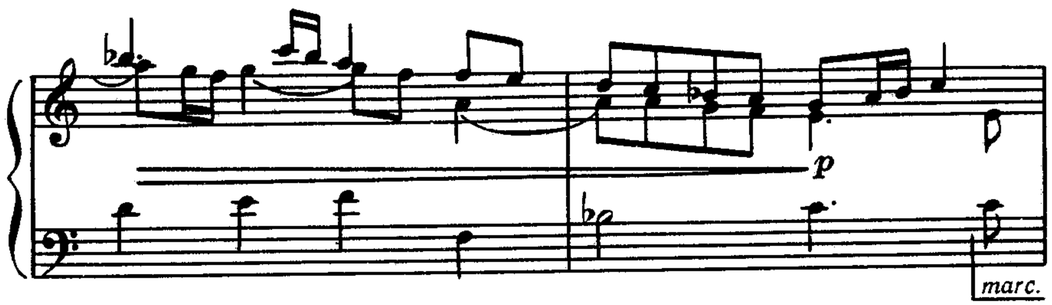
б) т. 35 repr.



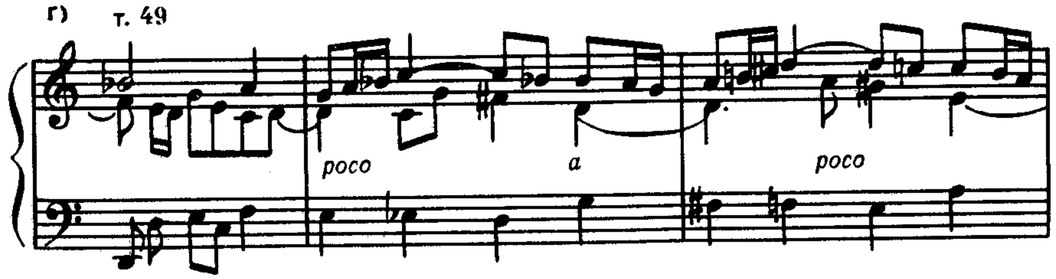
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

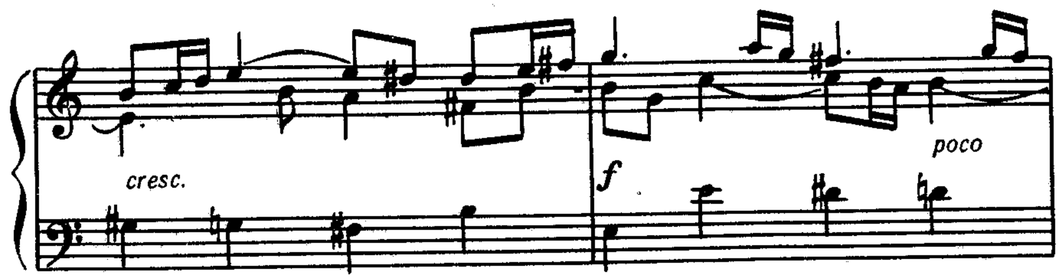
в) т. 43

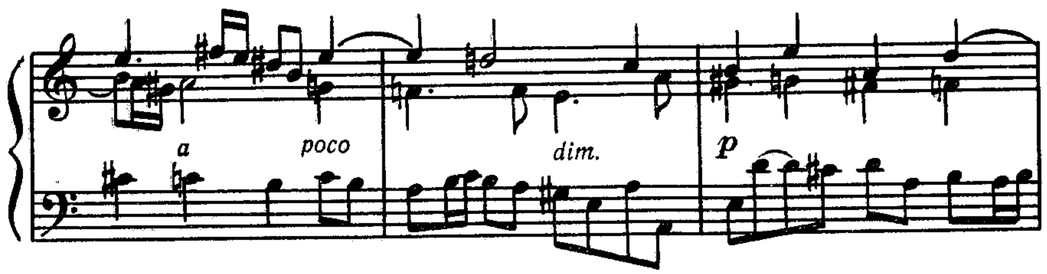


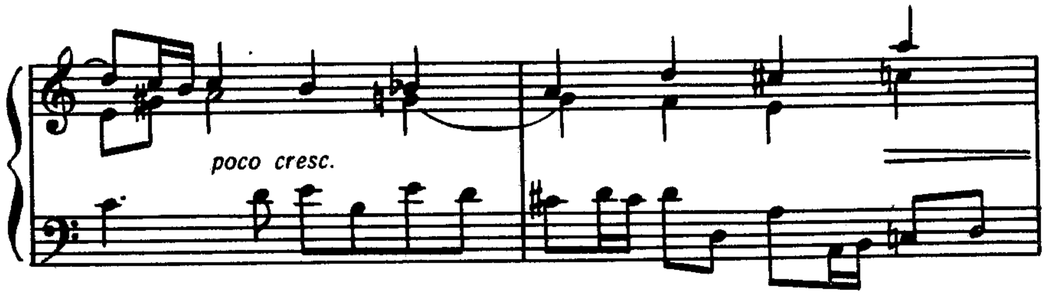


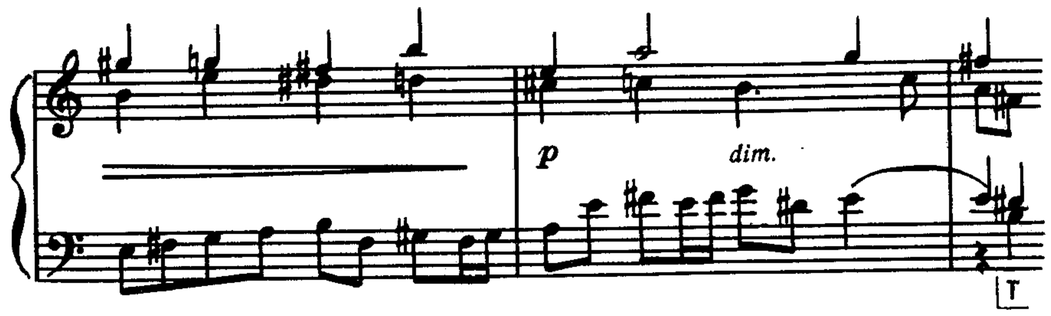
г) т. 49











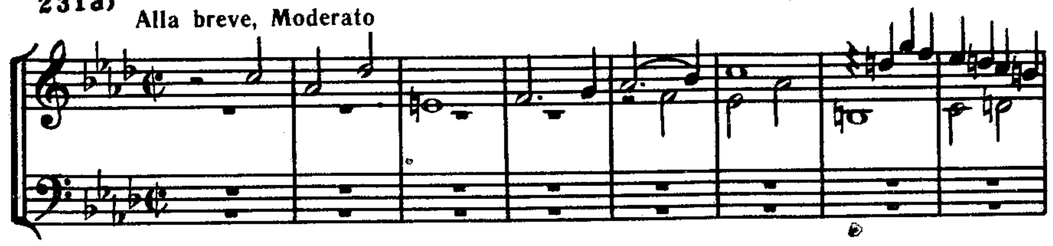
Ритмические и интонационные преобразования вычлененного тематического материала, обращение, увеличение или уменьшение, расширение или сужение скачков, секвентное продвижение материала как в чистой диатонике, так и по родственным и неродственным тональностям — все это составляет круг средств развития, используемый к тому же в различной по плотности ткани. Включение, а особенно выключение голосов (обычно выключается на время тот голос, которому в дальнейшем поручается проведение темы) позволяет именно в интермедиях создавать гибкое дыхание фактуры.

Интенсивность развития, а часто и протяженность интермедий нередко нарастают по мере продвижения формы (см. Фугу f/II). В фугах с такими интермедиями возникает на втором плане рассредоточенная проведениями тем инвенция (см. прим. 230 и Органную фугу Баха C/545*).

В интермедиях, составляющих разработочные участки формы фуги, большое значение имеют секвенции, при использовании которых отчетливо нарастание от простого к сложному. В начальных интермедиях это бывают обычные простые, а в последующих — канонические секвенции различных разрядов, обрастающие новыми голосами.

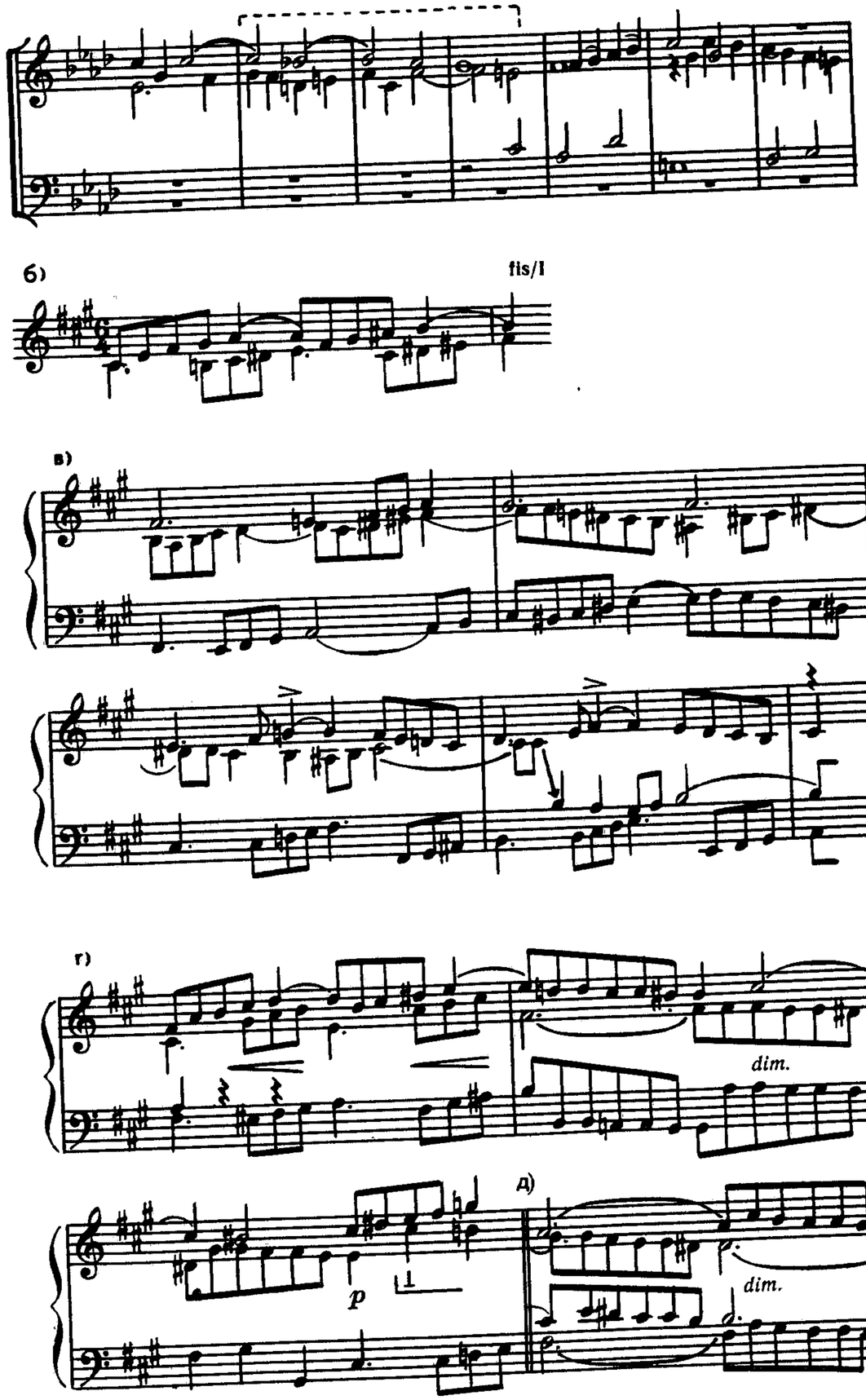
231а) Г. Ф. Гендель. «Мессия», № 23

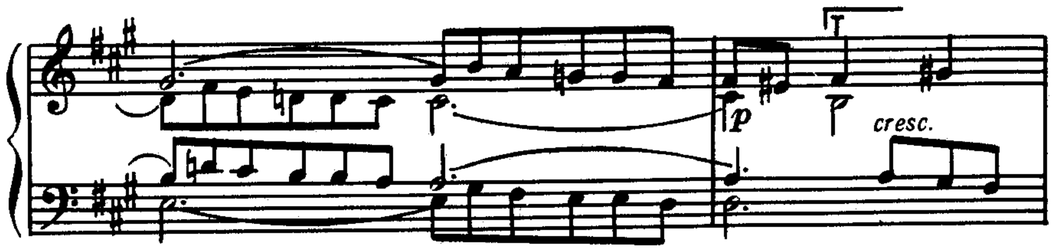
Alla breve, Moderato



* Здесь и далее цифрами после косой черты обозначаются номера органных фуг Баха по BWV (Bach Werkverzeichnis).

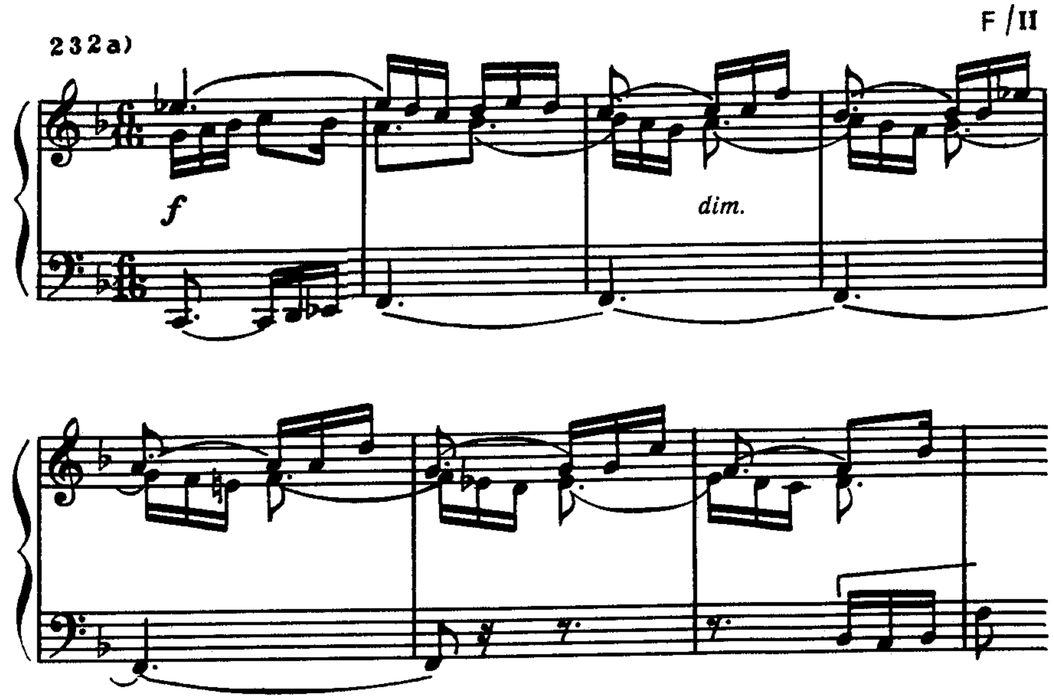
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

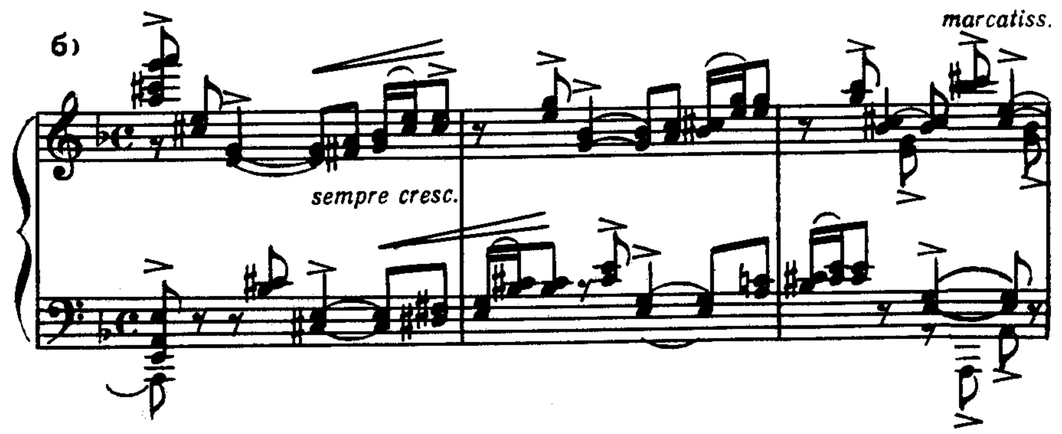




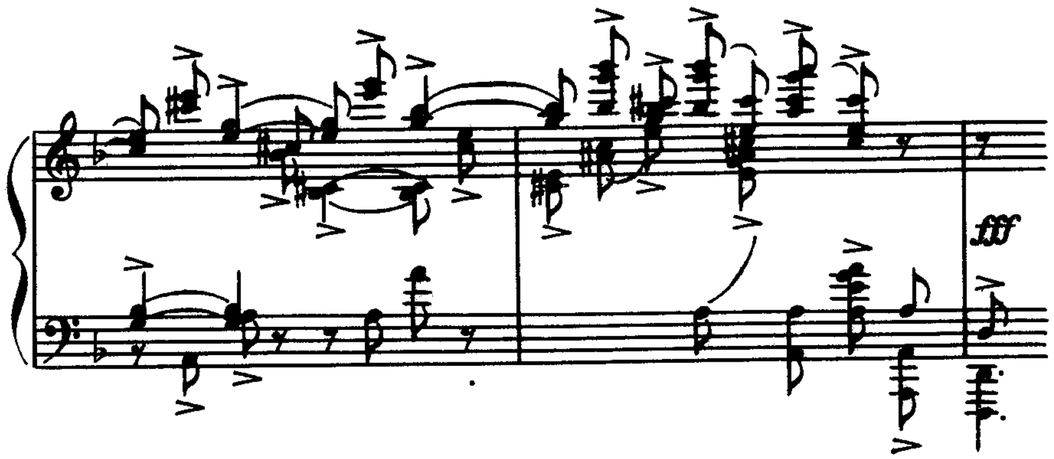
Такие интермедии часто основаны на вариационном принципе развития.

Уже в XVIII веке, а чаще в XIX и XX веках интермедии, предшествующие завершающей части фуги, приобретают предыктовые признаки — проводятся на доминантовом органном пункте, на ostinato, образуют бесконечный канон и т. д.:

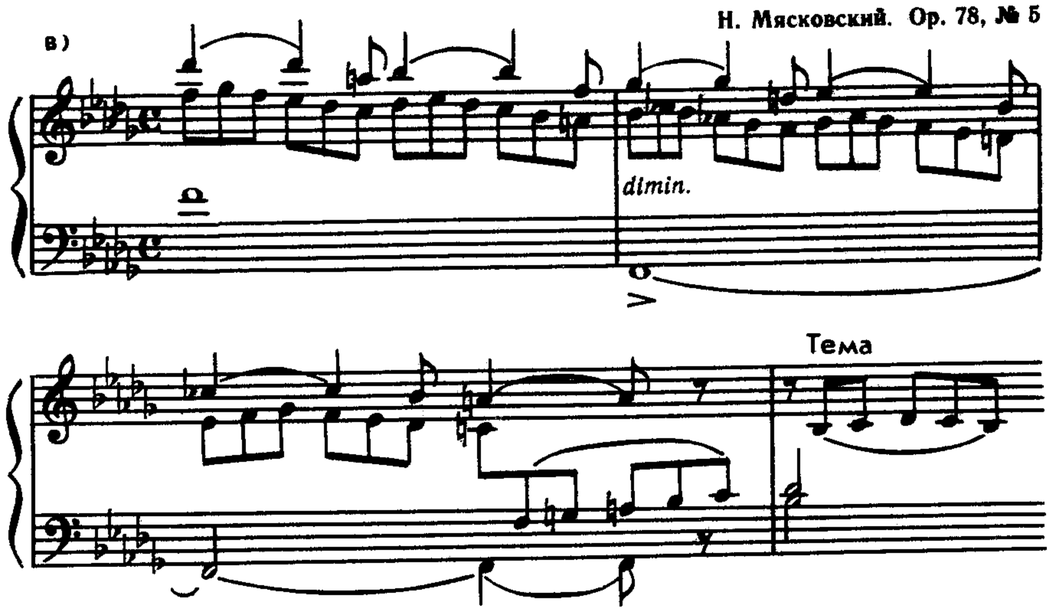




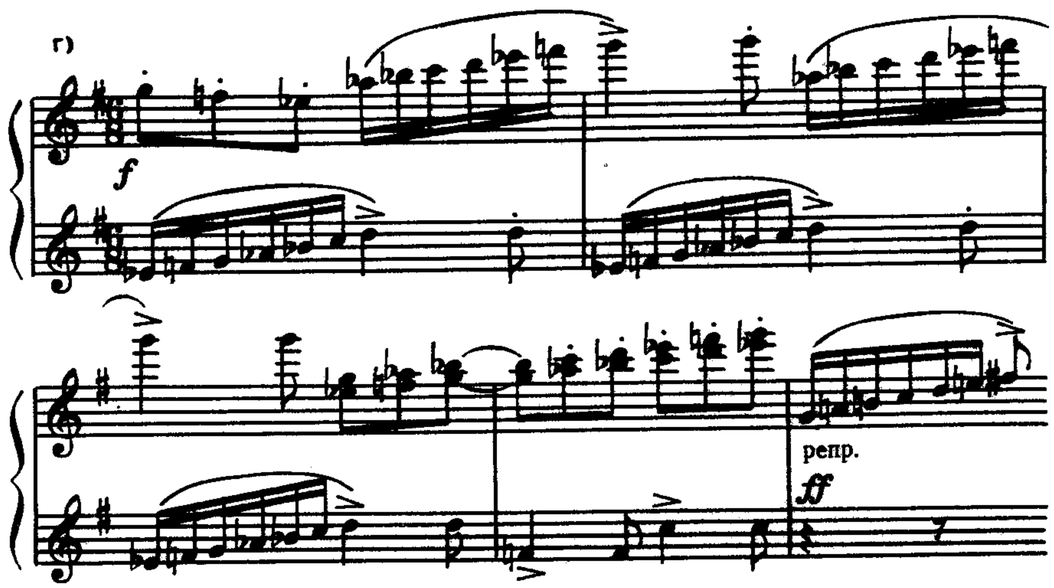
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

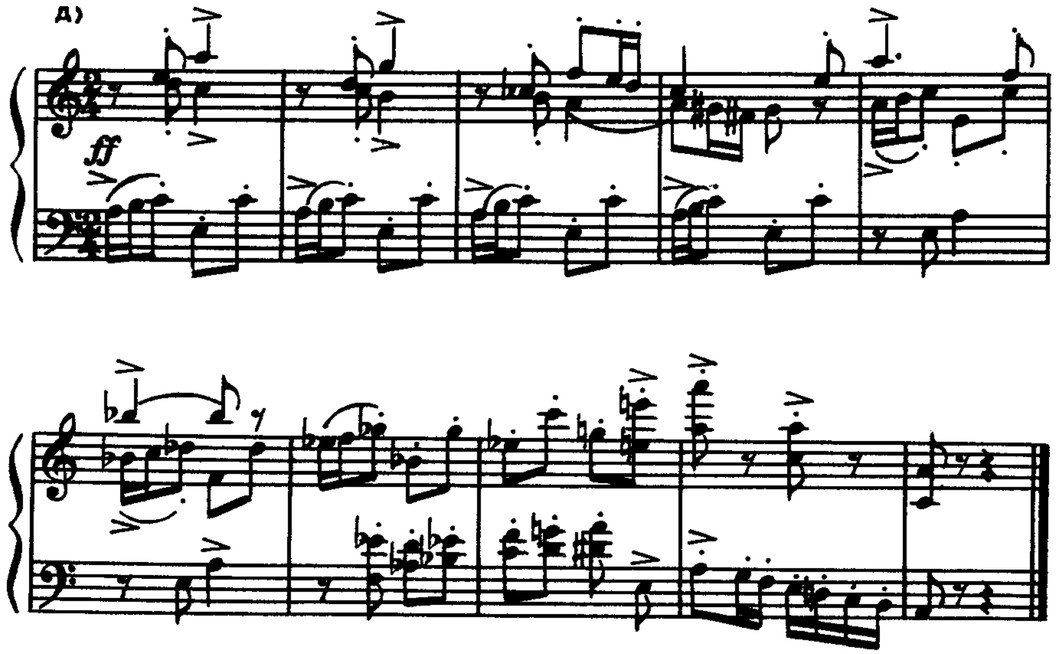


Н. Мясковский. Ор. 78, № 5



Д. Шостакович. Ор. 87, № 3





Нередко наиболее разросшиеся интермедии располагаются в кульминационных моментах формы (см. Фугу f/II Баха, а также фуги D, G, Cis, A Шостаковича ор. 87).

При выборе материала для интермедии, планировании ее строения полезно учитывать, в каком предполагаемом месте формы она будет использована. Протяженность и местоположение интермедии в форме определят, например, простоту или сложность ее модуляционного плана.

Выбор тональных планов составляет весьма существенную сторону техники сочинения интермедий. В них происходит гармоническое развитие, раскрывается тональное разнообразие и (обычно к концу их) гармонически подготавливается новое проведение темы. В коротких интермедиях обычно отсутствуют попутные отклонения, в более пространных же, часто богатых секвентностью, смены тональностей — явление характерное. Стилистические особенности музыкального мышления эпохи проявляются и в тональных планах фуг в целом, и интермедий в особенности.

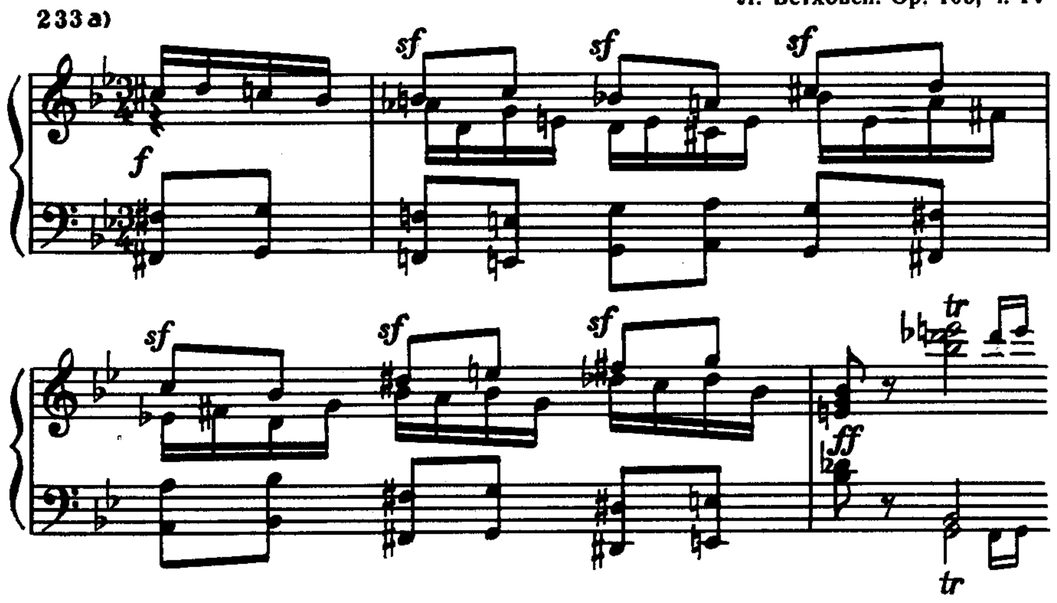
Если в фугах предшественников Баха и Генделя тональные планы проведений темы ограничивались тонико-доминантовой (тонико-субдоминантовой) сферой, а сколько-нибудь заметных интермедий практически не было совсем, то тональные планы проведений темы в фугах Баха и Генделя охватывают обычно весь круг тональностей диатонического родства, а иногда выходят за его пределы. Отсюда и расширение тональной сферы в интермедиях.

Легко заметить, что обогащение тональных планов интермедий стимулировалось тенденцией заострения контрастности в фугах, где ограничивался тональный план проведений самой темы.

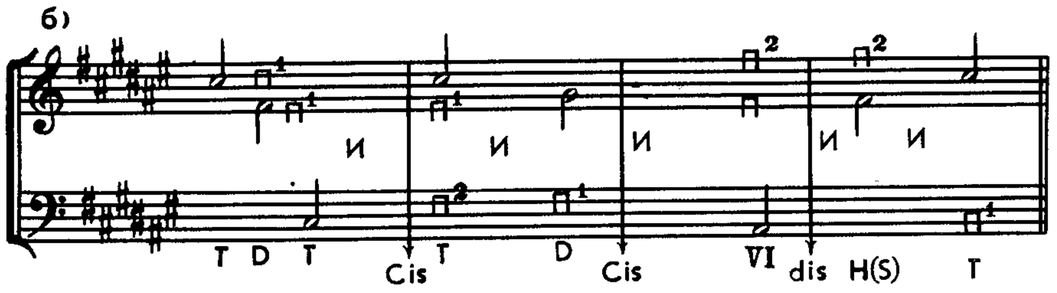
Интенсивное расширение тональных планов в крупных фугах венских классиков, а затем и романтиков привело, естественно, и в интермедиях не только к разрастанию круга тональностей, но и к проникновению внезапных (энгармонических) модуляций, ранее, можно сказать, отсутствовавших в фугах:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

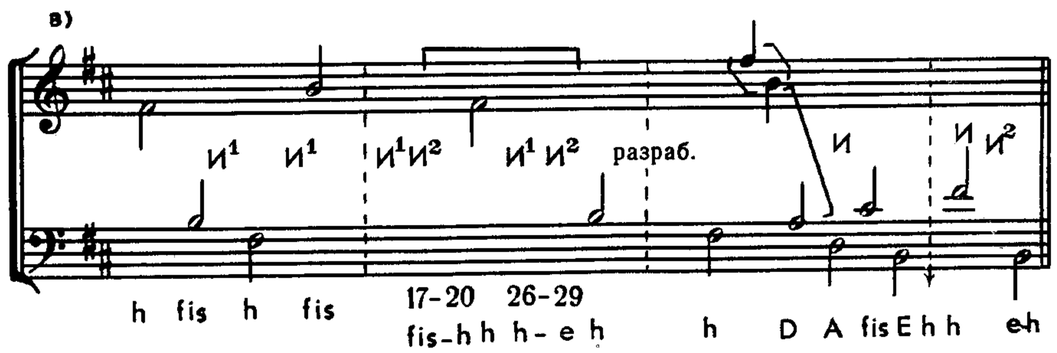
233 а)



б)

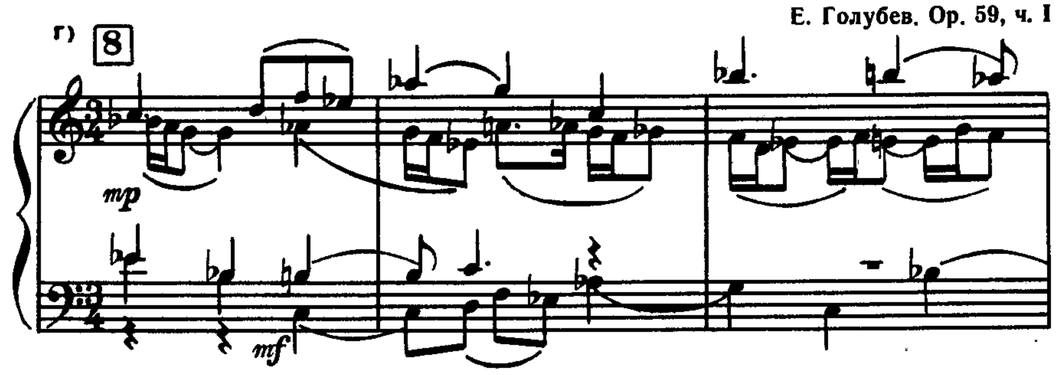


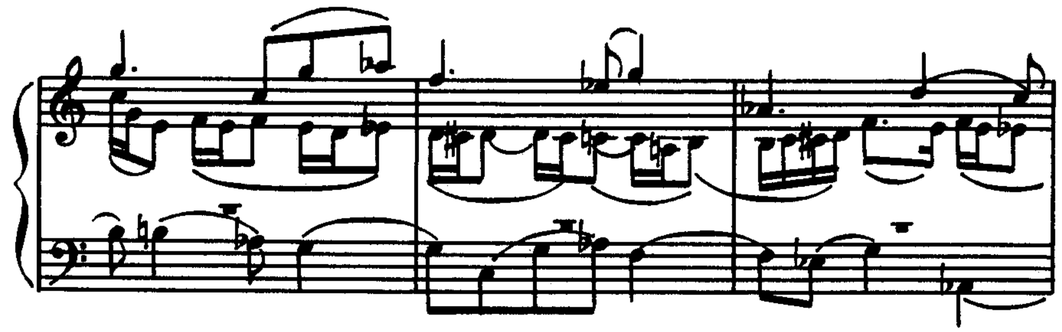
в)



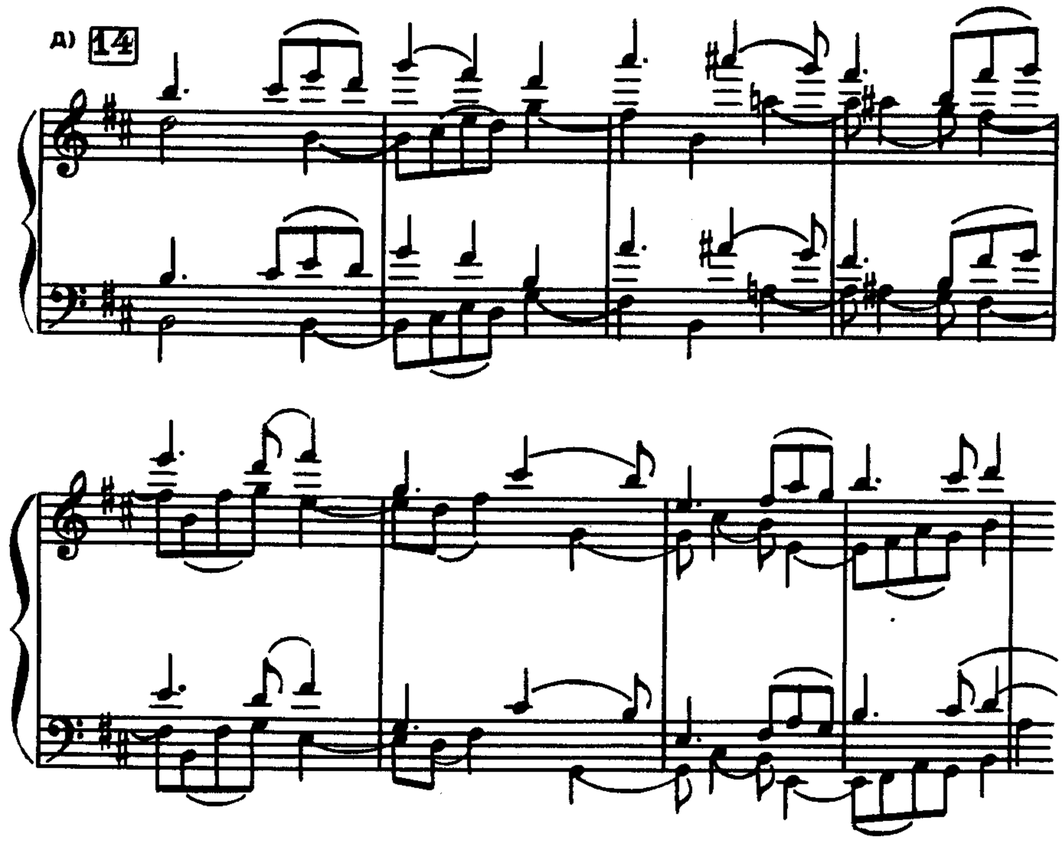
Е. Голубев. Ор. 59, ч. I

г)





д)



Большой интерес представляет в этом отношении фуга из Сонаты Бетховена ор. 106. Тональный план проведений первой темы после экспозиций — B Des es h G Es D B — охватывает весьма широкий круг тональностей недиатонического родства, который потребовал и развитых интермедий с не менее широким кругом тональностей. В интермедиях тональное движение связано с дроблением, поэтому отклонения ускоренно следуют друг за другом. Достойно внимания и то, что ряд интермедий представляет собой разработку начальной, самой яркой интонации темы фуги. В другом случае интенсивное преобразование — двух- и трехкратное уменьшение темы фуги из финала Сонаты As-dur Бетховена ор. 110 — достигает существенной трансформации темы, а именно превращения ее в фоновую фигурацию.

Закономерностью для тональных планов фуг Шостаковича (ор. 87) стало использование уже в экспозиции полного круга тональностей диатонического родства и охват в развивающей части уже неограни-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ченного степенями родства множества неродственных тональностей (см. фуги A, fis, D, cis и другие).

Как указывалось, в творчестве Баха и Генделя выбор текста для вокальных фуг имел немаловажное значение и влиял не только на поиск музыкальной темы, ее интонационных и ритмических средств и структуры, но и на развертывание контрапунктов, всей экспозиции и фуги в целом.

Как правило, для большинства однотемных хоровых фуг в кантатах, мессах и ораториях Баха избирается одна емкая текстовая фраза (или период), полностью охватываемая темой или темой и противосложением к ответу. Экспозиция фуги, развивающая, а затем и завершающая часть фуги, таким образом раскрывают одну мысль, один образ (см. кантаты Баха № 45 и 179).

В тех фугах, где текст очень развернут и его вторая часть излагается противосложением к ответу, как правило, противосложения удерживаются уже в экспозиции, а затем и в дальнейшем развитии возникают разнообразные перестановки темы и противосложений и образуются формы так называемой пермутационной фуги.

В них интермедии занимают особое место. Если интермедии поручается продолжение текста, первая фраза которого излагалась темой и занимала экспозицию, то нередко такая интермедия представляет собой неимитационно изложенный, иногда почти гомофонный эпизод на тематическом материале противосложения. Текст звучит здесь синхронно во всех партиях хора, и эпизод заканчивается каденцией, предшествующей новому разделу формы.

Интермедии в вокальных фугах на краткий текст представляют собой разработочные эпизоды или краткие экспозиции, канонически излагающие материал. Особое место занимают в фугах из кантат оркестровые интермедии. Они, как правило, являются частями рондовариативной формы.

Задания

I. Прочитать: Золотарев В. Фуга, с. 60—74.
II. Сочинить ряд интермедий для фуг на собственные темы.

ЭКСПОЗИЦИЯ

Экспозиция однотемной фуги в большинстве случаев складывается из проведений темы по числу голосов в основной и доминантовой тональности. Если в фугах предшественников Баха и Генделя проведения в основной тональности чередовались с доминантовой и субдоминантовой тональностями, то для фуг XVIII века характерно преобладание в экспозиции тонико-доминантовых тональностей. Проведение темы в одной из доминантовых тональностей, как известно, принято называть ответом или спутником. Тема в пропосте, как правило, дается в основной тональности, риспоста же в большинстве случаев вступает вслед за изложением темы, что приводит к непосредственному соприкосновению тональных сфер темы и ответа. Если спутник, как было сказано, представляет собой точную транспозицию темы, то ответ называется реальным. Если же для гладкости соприкосновения тональностей делаются в начале ответа изменения, то такой ответ называется тональным.

В хоровых фугах кантат, месс, ораторий Баха и Генделя начальному вступлению темы обычно предшествует оркестровое или хоровое

вступление гомофонного склада, заканчивающееся на доминантовой гармонии, поэтому пропоста нередко проводит тему фуги тоже в доминантовой тональности, начиная, таким образом, фугу как бы с ответа.

Преобладание ответов в доминантовой тональности связано с практикой имитаций в модальной технике, когда ответ на тему, изложенную в автентическом ладе, давался в плагальном (производном) ладе или наоборот (см. прим. 192).

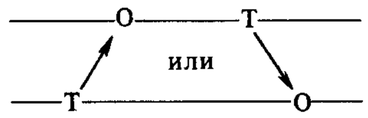
Устои автентического и соответствующего ему плагального лада были общими. Поэтому ответ в плагальном ладе производил как бы замену одного из устоев другим; приме отвечала квинта и наоборот.

Такая техника ответа, обеспечивающая гладкую связь соприкасающихся тональностей, сохраняла индивидуальное «лицо» темы, определяющее содержание произведения в дальнейшем имитационном, вариационном и разработочном развитии. Именно поэтому все новые изложения темы, все ее варианты и преобразования в процессе становления целого имеют в однотемной фуге задачу оставаться узнаваемыми. Это требование, разумеется, обязательно для экспозиционных проведений вообще и проведений в доминантовой тональности в особенности.

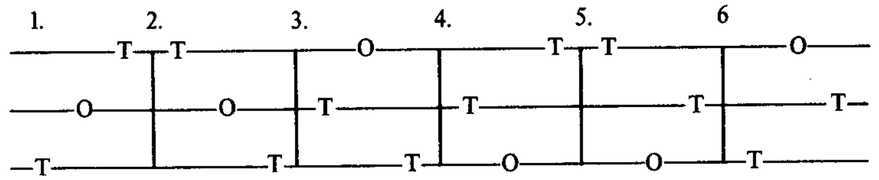
Экспозицию фуги составляет совокупность проведений темы во всех голосах. Число этих проведений определяется, таким образом, числом голосов, и сравнительно редко экспозиционных проведений темы бывает больше числа голосов. Это имеет место в октавных фугах, то есть в таких экспозициях, где первая риспоста проводит тему тоже в основной тональности и лишь затем оба голоса (или другие голоса) проводят ее в доминантовой тональности.

Включение голосов в экспозиции связано в известной степени с чередованием тональностей. Так, в фугах для смешанного хора последовательное проведение темы в басовой, а затем в альтовой партиях приводит естественно к проведению темы в различных октавах, но в основной тональности. Лишь затем последует проведение в теноровой и сопрановой партиях в доминантовой тональности. Кроме того, в выборе порядка проведения темы учитывается звуковысотность: подъем в регистре делает звучание темы более светлым и наоборот. При выборе схемы проведений следует учитывать также и экономию средств и рассчитывать архитектонику проведений. Первое проведение темы в каждом голосе логично поместить в его среднем регистре, что обеспечивает дальнейшие возможности двустороннего регистрового развития в каждой партии.

В двухголосной фуге возможности разнообразного вступления голосов в экспозиции ограничены:



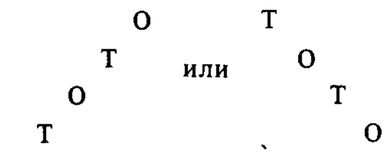
Из этих схем в двухголосии используются как первая, так и вторая. В трехголосной — таких возможностей уже шесть:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В трехголосных фугах преимущественно используются первые четыре схемы, так как каждое новое проведение в них окажется либо крайним верхним, либо крайним нижним и поэтому хорошо прослушивается, в то время как в 5-й и 6-й схемах третье проведение окружено контрапунктами.

В четырехголосии возможных схем вступления 24. Однако используются они далеко не все. Наиболее распространены так называемые «схемы-эстафеты»:



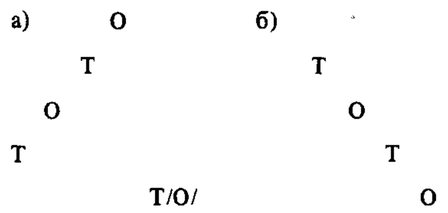
Такие схемы занимают в трех-, четырех- и особенно пятиголосных фугах различных эпох первостепенное положение.

Выбор порядка вступлений темы в экспозициях имеет значение и в фугах с удержанными противосложениями. В эстафетных вступлениях удержанные противосложения используются лишь в первоначальном соединении, при выборе же любого другого порядка они должны быть сочинены в вертикально-подвижном контрапункте, чтобы быть удержанными во всех экспозиционных проведениях:

1.	2.	3.	4.	5.	6.
О	Т П¹П²П³	Т П¹	О П¹П²	Т П¹	О П¹П²
Т П¹	О П¹ П²	О П¹П²	Т П¹П²П³	О	Т П¹П²П³
О П¹П²	Т П¹	Т П¹П²П³	О	Т П¹П²П³	О П¹
Т П¹ П² П³	О	О	Т П¹	О П¹П²	Т

При сохранении (удержании) всех трех противосложений, что имеет место довольно часто, уже в экспозиции возникают в неэстафетных проведениях противоположные перестановки. Фуги такого склада называют пермутационными по структуре. Обычно перестановки в вертикально-подвижном контрапункте возникают и в развивающих частях тех фуг, экспозиции которых написаны по первой или второй схемам.

Еще большее число возможных схем вступлений дает пятиголосие. Их, как известно, 120. Однако используется из них весьма ограниченное количество. Обычно это восходящие или нисходящие эстафетные либо близкие к ним:



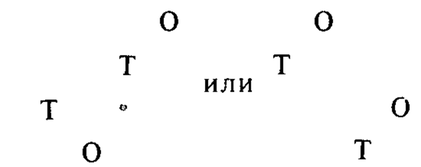
При выборе порядка экспозиционных проведений темы и ответа следует сочетать их чередование со средним регистром каждой хоровой партии. Если, например, в первых пяти схемах четырехголосия эти положения выполняются в расчете на смешанный хор, то в шестой схеме соблюдение интервала в расположении экспозиционного проведения в теноровой партии приведет к нарушению обычного чередования темы и ответа. В зависимости от того, для какого состава голосов пишется фуга (смешанный хор, женский или мужской, полный четырехголосный или смешанный трехголосный), расположение проведений своеобразно и в трехголосных составах хора подобно трехголосным инструментальным фугам. В экспозициях лишь эстафетные последовательности соответствуют практике чередования (тема — ответ — тема) и одновременно интервальному (кварто-квинтовому) соседству голосов. В других схемах проведений (например T^{O}_{T} или T_{O}^{T}) либо возникает октавное расстояние между проведениями в соседних голосах, либо нарушается темо-ответное чередование. Так, последовательность T_{O}^{O} встречается исключительно редко, ибо рано переносит акцент на доминантовую тональность. В четырехголосных инструментальных фугах встречается и то и другое: таковы экспозиции в фугах G/I и As/II, где соответственно возникает последовательность $T^{O}_{O_T}$ и $T^{O}_{T_O}$. В целом же в экспозициях рекомендуется экономия средств, которая, например, в четырехголосной фуге может выразиться в том, что уже здесь выключаются отдельные голоса после изложения ими темы или ответа и таким образом прозрачность фактуры сохраняется на протяжении всей экспозиции (см. Фугу c/II).

В трех- и четырехголосных экспозициях немодулирующих тем после изложения ответа обычно необходима связка (краткая интермедия), модулирующая в основную тональность и подготавливающая ритмические условия для второй риспосты (см. № 23 оратории Генделя «Мессия»). Такие связки принято называть внутричастными интермедиями — в отличие от междучастных, обычно более развернутых, играющих роль эпизодов в рондовариативных формах.

В темах, модулирующих в доминанту, ответы сами модулируют в основную тональность, следствием чего является обычно отсутствие внутричастных интермедий (см. Фугу gis/I).

Выбор эстафетной — восходящей или нисходящей — последовательности проведений нередко отражает направление, преобладающее в самой теме движения (см. фуги D/I, A/I, A/II, H/II). Вступление ответа иногда подготавливается звуками темы, «брошенными» скачками (см. фуги Fis/I, gis/I, fis/II, b/II; Бах, Месса h-moll, № 3 и 13; Шостакович, ор. 87, фуги fis, As, Des, d). След брошенного звука как бы подготавливает уровень следующего вступления. Аналогичную роль может играть брошенный скачком звук противосложения (см. экспозицию Фуги C/I); *a* малой октавы оказывается здесь ориентиром для следующего вступления второй риспосты от звука *g*.

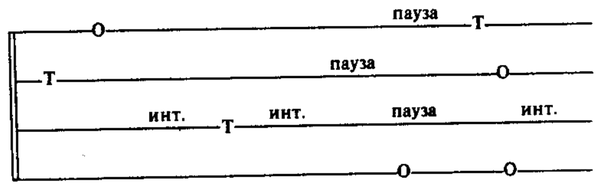
Все неэстафетные вступления усиливают в одной из последовательностей проведений регистровый контраст:



Связь экспозиций инструментальных фуг с вокальными фугированными формами проявляется отчетливо не только в начальных расположениях тем в средних регистрах голосов, но и в использовании регистров в развивающих частях. Так, например, наиболее напряжен-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ное, кульминационное звучание темы располагается в фугах Баха в сфере точки «золотого сечения», то есть в третьей четверти произведения. В экспозициях фуг нарастание сложности (напряженности) звучания, даже независимо от использования регистров, возникает, как правило, от увеличивающейся плотности фактуры, от прибавления новых голосов. Крайне редко такое нарастание плотности снижается уже в экспозициях посредством выключения отдельных голосов (см. Фугу с/II).



Как показано в схеме, за четырьмя экспозиционными проведениями следуют три дополнительных, которые так размещены, что в экспозиции этой четырехголосной фуги четырехголосие практически не звучит. Оно возникает впервые лишь в начале второй (стреттной) экспозиции. Дополнительные проведения, тем не менее, несут функцию развития: а) первое из них — в сопрано — расширяет регистр на кварту, б) второе — поручено альтовому голосу, оно заполняет октавное расстояние между альтовым и теноровым проведениями в экспозиции, в) третье — поручено басу. Вместо повтора доминантового проведения дано субдоминантовое.

Первая часть этой фуги включает, таким образом, четыре основных и три дополнительных проведения темы, из которых последнее предшествует каденции в доминанте, образующей отчетливую грань первой части фуги.

Дополнительные проведения темы в тонико-доминантовой сфере, как правило, изменяют, а чаще всего расширяют, регистровый диапазон. Если они охватывают все голоса, то их совокупность называется контрэкспозицией. Во всех случаях дополнительные проведения продолжают процесс раскрытия основного образа, однако не всегда они отчетливо относятся к первой части. Особенно это касается фуг, полностью ограниченных тонико-доминантовыми проведениями: определять здесь проведения за пределами экспозиции как дополнительные — неприемлемо. В таком случае говорят о второй, иногда и о третьей экспозиции.

Если в фугах из кантат и месс Баха часто встречаются экспозиции со всеми удержанными противосложениями, то в его же фугах для инструментов пермутационные фуги сравнительно редки, хотя и здесь множество экспозиций, в которых удержано одно (первое) противосложение. Редкостью являются такие фуги и в творчестве композиторов послебаховского времени*. В экспозициях на первый план здесь обычно выступает принцип варьированных проведений темы путем постоянного изменения контрапунктического окружения. Это типично для многих авторов.

Начальный раздел экспозиции фуги дает первый показ музыкального образа и одновременно демонстрирует «участников», создающих его: число и тембры голосов, основную тональную и регистровую сферу. Постепенное включение выразительных средств воспринимается как процесс развития, который в этом разделе ограничен. Характерная

* Особое место занимает цикл ор. 87 Шостаковича, где пермутационных фуг немало.

непрерывность развития в фуге приводит к тому, что границы частей обычно не фиксируются, если в соответствующих местах нет каденции, — в частности, в конце экспозиции. Использование каденций в фугах имело место у различных композиторов в самые разные периоды. Так, применение совершенных каденций, фиксирующих границы разделов в инструментальных фугах, прослеживается начиная с XVI века и вместе с индивидуальными приметами мышления композитора обнаруживает заметную общую линию развития. Если в ричеркарах и канцонах большинства авторов совершенные заключительные каденции фиксируют окончание экспозиции каждой новой темы или раздела, то в фантазиях и каприччио они используются значительно меньше — почти отсутствуют. Заключительные внутренние каденции нередко отсутствуют в фугах и канцонах Фрескобальди. Много реже, нежели в ричеркарах, появляются каденции в фугах непосредственных предшественников Баха и Генделя. Общее же развитие в использовании внутренних заключительных каденций проявляется во все более отчетливом стремлении к снятию или смягчению цезурности в каденционных моментах, которые, таким образом, отмечают границу, но не создают цезуры, не нарушают непрерывность. Смягчение каденционного эффекта достигается продолжающимся движением в отдельных голосах, новым вступлением темы в момент каденции или продолжением ранее начавшегося развертывания. Все эти средства являются характерными и для фуг Баха и Генделя, где каденциями иногда фиксируются в развивающих частях даже существенные модуляции. Однако всюду каденции оформлены таким образом, что не создают цезур.

Особо следует сказать о каденциях в фугированных вокальных сочинениях. Заключительные каденции, как правило, совпадают с окончанием текстовых фраз и музыкальных построений. При смене текста или мелодического материала они нередко создают цезуры, подчеркиваемые чаще всего сменой плотности фактуры, реже — и торможением движения.

Методические указания

Намереваясь сочинить фугу на одну из отобранных тем, полезно продумать план проведений темы и ответа, не только учитывая соображения о порядке вступлений тем, ответов, чередовании регистров, использовании противосложений, но и опираясь на творческий замысел, связанный с развитием образного содержания самой темы.

Весьма полезно написать несколько экспозиций на одну и ту же тему. Это поможет оценить на практике выразительные возможности и средства экспозиций. При этом существенна оценка регистровых расположений проведений темы, и не только в смысле смен звучания темы в среднем регистре, но и в направлении эффекта, создаваемого контраста при смене регистра. В экспозиции тема излагается в исходной позиции, уже намечающей ее дальнейшее развитие. Глубокие регистровые контрасты, способные переносить образ из «реального» в мир «нереального», здесь как правило, неуместны.

Задания

I. Прочитать: Золотарев В. Фуга, с. 75—80.

II. Составить различные варианты планов проведения темы в экспозиции, имея в виду применение неудержанных или удержанных противосложений, как и внутричастной интермедии.

III. Сочинить по планам варианты экспозиций.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

РАЗВИВАЮЩАЯ И ЗАВЕРШАЮЩАЯ ЧАСТИ

Развивающей частью фуги принято называть раздел, следующий за экспозицией, который при всех возможных вариантах композиции является наименее устойчивым. Развивающих разделов может быть несколько. Нередко развивающая часть переходит в заключительное построение, не обнаруживая при этом заметной грани перехода. Структура развивающей, точнее — средней части фуги, то есть одного или нескольких разделов формы, расположенных между экспозицией и заключительной частями фуги, обладает весьма разнообразными возможностями конкретного размещения материала, использования средств и принципов развития. Насколько велико разнообразие этих средств развития, например, в инструментальной фуге, показывает простое их перечисление: интермедии, расширение регистра дополнительных проведений темы и контрэкспозиции, стреттные проведения темы, проведения тем в родственных или неродственных тональностях, чередования групп проведений темы и интермедий, нарастание плотности фактуры или ее разрядка, использование производных соединений темы с удержанными противосложениями, постоянное обновление контрапунктирующего мелодического материала. Сюда же относятся: ритмические преобразования темы (увеличение или уменьшение), интонационные варианты ее проведений в обращении, ракоходе, ракоходе обращения, новая тема, присоединяемая к проведениям основной или экспонируемая отдельно, и наконец, различной интенсивности разработки тематического материала, приводящие нередко к трансформации основного образа.

Несмотря на исключительное богатство возможностей построения средней части, все же практикой отобраны наиболее часто применяемые, последовательно располагаемые структуры.

За пределами экспозиции, которая завершается иногда каденцией в основной или другой тональности или без видимой границы переходит в интермедию, нередко проводится тема в основной или доминантовой тональности, что дополняет экспозиционный показ темы. Таких проведений, рассредоточенных интермедиями или следующих друг за другом, но размещенных в тональностях экспозиции, может быть несколько. Их и принято называть дополнительными. Если их столько же, сколько голосов, то они образуют новую (вторую) экспозицию. Если в экспозиции так или иначе акцентировалась основная тональность, то во второй экспозиции обычно акцент переносится на доминантовую или субдоминантовую тональность, и в таком случае ее называют **контрэкспозицией**. В зависимости от появления и размещения каденций, контрэкспозиция или дополнительные проведения могут оказаться вторым разделом первой части фуги. Но дополнительные проведения или контрэкспозиция могут быть и серединой трехчастной формы, за которой следует завершающая часть. Если в развивающей части фуги тема сохраняет свой ладовый колорит, то в интермедиях логично пользоваться и тональностями противоположного ладового наклонения. В фугах Баха и Генделя для развивающей части характерно проведение темы в тональностях противоположного ладового наклонения, которые часто следуют друг за другом, как бы имитируя тонико-доминантовые соотношения в параллельных тональностях. Для фуг этих мастеров, а затем и особенно венских классиков характерно использование в развивающих частях все более весомых разработочных интермедий, которые, чередуясь с полными одиночными или групповыми проведениями темы, значительно меняют облик фуги

по сравнению с фугами предшественников Баха и Генделя. Чередование значительных разработочных интермедий с одиночными или групповыми проведениями темы нередко создает рондальную структуру (см., например, фуги B/I и Cis/I).

После трехголосной экспозиции Фуги B/I и дополнительного проведения $\begin{matrix} & O \\ T & \\ & T \end{matrix}$ $\begin{matrix} O \\ \\ O \end{matrix}$ пятитактная интермедия подводит к двум проведениям T_O в параллельных тональностях, затем та же, но варьированная интермедия ведет к завершающей части. Последняя состоит из стреттного проведения темы в субдоминантовой сфере и проведения темы в основной тональности с четырехтактным заключением. Образовалась трехчастная форма: 16 тактов — экспозиция+дополнительное проведение, 18 тактов — окруженная двумя интермедиями экспозиция из двух проведений в параллельных тональностях и 14 тактов — завершающая часть. Вместе с тем слышится и структура рондо, в котором две интермедии выступают в качестве эпизодов, а три группы проведений темы представляют собой вариационно изменяемую главную партию рондо.

Более отчетливую рондальную форму мы видим в Фуге Cis/I. Здесь трехголосная экспозиция, краткая интермедия и дополнительное проведение с каденцией в доминанте (11 тактов) образуют первую часть (главную партию рондо); окруженные и рассредоточенные краткими интермедиями проведения темы в ais-moll и eis-moll образуют первый эпизод рондо (13 тактов); группа из двух проведений темы в доминанте и тонике (4 такта) представляет первую (сокращенную) репризу, за которой следует второй эпизод — интермедия (14 тактов) разработочного склада, состоящая из ряда секвентно развитых вычленений; заключительные 13 тактов образуют репризу начальной экспозиции, в которой, однако, интермедия и дополнительное проведение фиксируют основную тональность, являясь транспонированным вариационным повторением тактов 7—11 с заключительной каденцией. В тональном смещении первой интермедии и дополнительного проведения в репризе отражен, кроме того, принцип старосонатности.

В структурах фуг вполне отчетливо представлены, таким образом, трехчастные, двухчастные, рондальные, вариационные, сонатные формы. Для определения формы фуги существенно всегда иметь в виду роль каденции, а также условность границ частей и устремленность в развитии формы.

Строение фуги у предшественников Баха чаще всего складывается из ряда экспозиций, в которых с различной интенсивностью проявляется принцип варьирования, а интермедии лишь весьма «осторожно» участвуют в процессе развития, оставаясь, как правило, на уровне связок, основанных на стереотипном, секвентно развиваемом материале, который контрастирует своей обобщенностью проведениям тем и ответов. В ряде экспозиций используются расширение регистра тем и ответа, различная плотность фактуры, изменения расстояния вступлений голосов в стреттах, в обращении темы.

Так, в Фуге Маттесона G-dur (см. № 237 Хрестоматии «Полифонический анализ») однотактная связка после ответа приводит к третьему проведению, за которым следует четырехтактная, но также внутриэкспозиционная интермедия и четвертое проведение темы. Двухтактная интермедия приводит к началу контрэкспозиции. Все ее проведения даны на новой высоте, то есть расширяют регистровый диапазон,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и, кроме первой пары голосов, разделены интермедиями. Все они построены на материале, вычлененном из противосложения и темы, но расположены так, что и в них вполне отчетлива линия развития. Такты 8—11 —восходящая секвенция, в которой в верхней паре голосов звучит каноническая секвенция в обращении на фоне хроматически поднимающихся опорных тонов в теноровой партии; на том же материале в виде простой секвенции построена интермедия в тактах 14—15. Четырехтактная интермедия (т. 20—23) представляет собой нисходящую каноническую секвенцию на фоне гаммообразно построенной, также секвентной линии третьего голоса. Двухтактная (т. 26—27) и четырехтактная (т. 30—33) интермедия — соответственно двух- и трехголосные, построены на новом вычленении из темы и завершаются каденциями. В интермедиях отклонения в минорные тональности компенсируют здесь ограничения тонального плана проведений темы.

Вторая часть этой большой фуги складывается из парных стретт, частично разделенных интермедиями (т. 34—36, 39—41, 43—48), басового проведения (т. 52—53), большой интермедии (т. 53—64) и заключительного проведения темы. И в этой фуге композитор проявил тонкое ощущение динамики развития, поместив в сферу точки золотого сечения наибольшее нарастание.

Форма фуги в целом воспринимается как сложная двухчастная, где первая часть, состоящая из экспозиции и контрэкспозиции, завершена каденцией в основной тональности, а вторая часть складывается из групп стреттных, а затем одиночных проведений темы с итоговой интермедией.

Наличие каденций обычно делает границы частей формы более определенными. Но и в этом случае весьма часто возникают затруднения с решением — куда отнести контрэкспозицию. Рассмотрение фуг Fis/I и fis/I позволит проиллюстрировать роль каденции (см. пример 233 б на с. 244).

Экспозиция Фуги Fis/I заканчивается каденцией на доминанте в 11-м такте. Однако такой же каденцией заканчивается и пятое проведение темы в 17-м такте. Два дополнительных проведения, разделенные краткой интермедией, воспринимаются как вторая часть экспозиции, так как первое из этих проведений (в тонике) сопровождается очень заметным новым противосложением, которое впоследствии удерживается, выполняя роль второй темы. Пять проведений темы вместе с двумя интермедиями занимают 16 тактов и составляют как бы экспозицию сонатного типа. Дальнейшее развитие складывается из рассредоточенных благодаря интермедиям трех проведений: в тональности тонической параллели, закрепленной каденцией, затем в H-dur и Fis-dur; в двух первых в верхнем голосе «красуется» второе противосложение. Вся вторая часть фуги (т. 17—35) представляет собой пятитактную середину и четырнадцатитактное заключение, где в тактах 28—33 изложена в производном соединении реприза дополнительных проведений, то есть второго раздела экспозиции.

В тактах 22—27 разработочной интермедии продолжается развитие, начавшееся после второй каденции в Cis-dur и включившее проведение темы в dis-moll. Каденция в конце этого проведения, очевидно, подчеркивает только тональность и структурного значения не имеет, что позволяет определить форму фуги как раннюю классическую репризную двухчастную форму с чертами сонатности.

Для композиции фуги проблема интермедии играет весьма значительную роль. Она, как видно, соприкасается и с другой проблемой — возможным перерастанием однотемной фуги в двухтемную. Подробный анализ Фуги Fis/I может служить тому доказательством.

Светлая, веселая по характеру мелодия ядра темы и ее песенный второй элемент получают в ответе более подвижное противосложение, также изложенное в диапазоне октавы. Оно представляет собой так называемые общие формы движения, но это уже не развертывание элемента темы, а как бы опоздавшее, модулирующее ее продолжение, которое способствует выявлению тоникальности доминантового ответа. Удержанное в экспозиции и дополнительных проведениях противосложение в дальнейшем вытесняется. Вытеснение это особенно отчетливо демонстрирует условность наших определений «однотемная» или «двухтемная» фуга. Кроме того, оно выявляет исключительную роль интермедий и мелодического окружения темы. В рассмотренном случае замысел композитора ясен. Первое противосложение, интонационно родственное Прелюдии, противопоставляется лишь тонально, а также благодаря своей большей подвижности, хотя оно и мало контрастно. В первой интермедии контраст усилен (т. 7—11). Ее мелодия развивает элемент Прелюдии и конца первого противосложения, подчеркивая при этом оттенок шутливости. Интермедия заканчивается совершенной каденцией в доминантовой тональности, чем подготавливает вступление дополнительного проведения темы в основной тональности, сопровождаемое, однако, не только первым, но и новым, вторым противосложением. Оно рождается из интермедии и образует широкую мелодическую волну, продолжение которой составляет основу новой интермедии. В шестом проведении темы второе противосложение (его первая половина) заменяет вторую половину первого. А в репризном, седьмом проведении второе противосложение заменило первое полностью. Лишь в заключительном проведении темы первое противосложение заняло вновь свое место.

В такой же форме, отличаясь лишь в деталях, написана Фуга fis/I. Четырехголосная экспозиция и завершается в ней после трехтактной интермедии совершенной каденцией в доминантовой тональности (т. 1—20). Тема в обращении, краткая интермедия и кульминационное по регистру проведение ответа с заключительной каденцией составляют среднюю часть (т. 21—28), а в тактах 29—40 изложена завершающая часть из трех проведений темы и интермедии. Среднее из этих заключительных проведений темы в основной тональности дано в обращении. Если каденцию в 28-м такте при исполнении подчеркнуть, сделав ее более значительной, то форма фуги приобретет черты простой трехчастной формы с сокращенной репризой. В полифонических формах из-за непрерывности развития пропорции частей воспринимаются менее отчетливо. Однако в данном случае расположение кульминационного проведения в сфере точки золотого сечения и продолжение восходящего движения в однотактовой интермедии, приводящей к кульминационному h^2, как бы снижает роль каденции 28-го такта. Так ощущение двухчастной формы представляется более весомым.

В однотемных фугах нередко можно наблюдать проявление сонатных отношений темы и интермедии. Показательный пример — Фуга h/I (см. пример 233 в на с. 244).

Интермедия в форме канонической секвенции, окружающая первое дополнительное проведение, по материалу и изложению нова, но в дальнейшем интенсивном развитии не участвует, а появляется лишь в заключительной репризной части в другой тональной сфере, выполняя тем самым роль близкую к роли второй темы. Таким образом, заметна аналогия с Фугой Fis/I, но сходный результат достигается здесь другими средствами.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Задания

I. Прочитать:

а) Золотарев В. Фуга, с. 81—90;

б) Скребков С. Черты нового в инструментальной фуге И. С. Баха. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки.

II. Проанализировать экспозиции и развивающие части фуг:

а) Шуберт. Победная песня Мириам, финал;

б) Шуман. Фуги для органа на тему BACH ор. 60, № 1 и 2;

в) Мендельсон. Прелюдии и фуги ор. 35, № 1 и 3;

г) Щедрин. Хор «Ивушка»;

д) Мушель. Фуга № 1 (C-dur) из цикла «24 прелюдии и фуги».

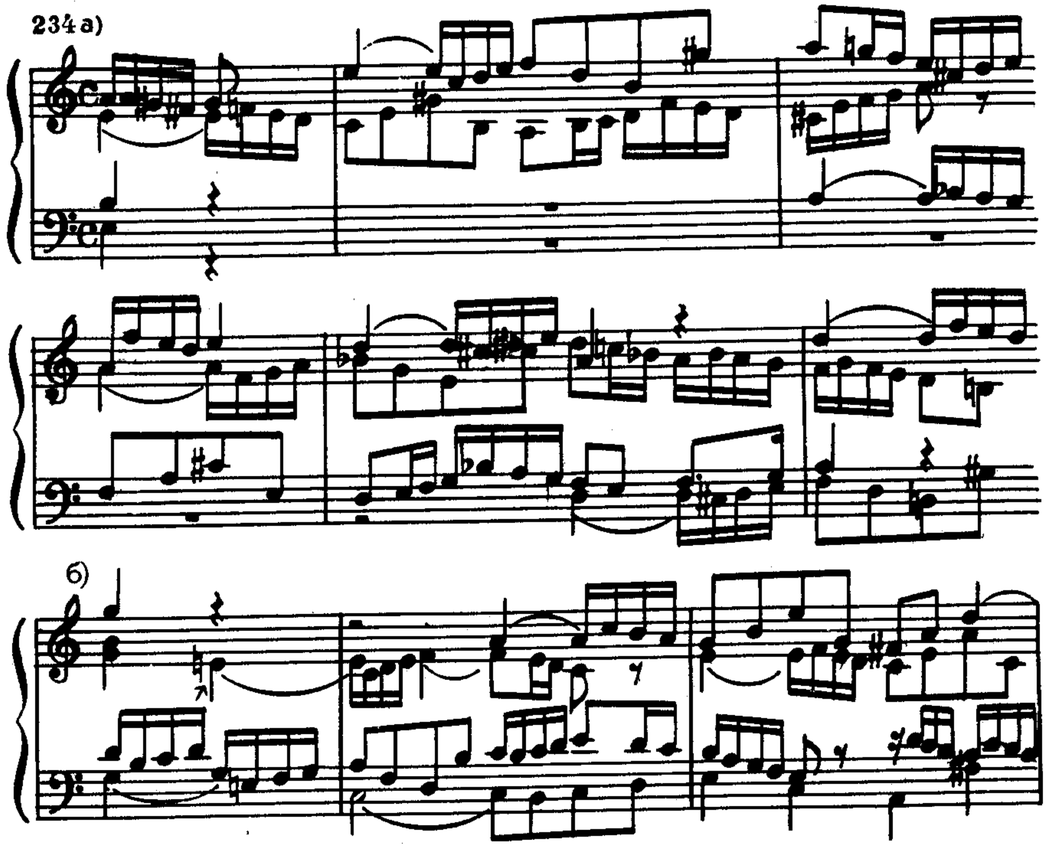
III. Составить планы проведений темы и интермедий в средних частях фуг и сочинить по этим планам развивающие части.

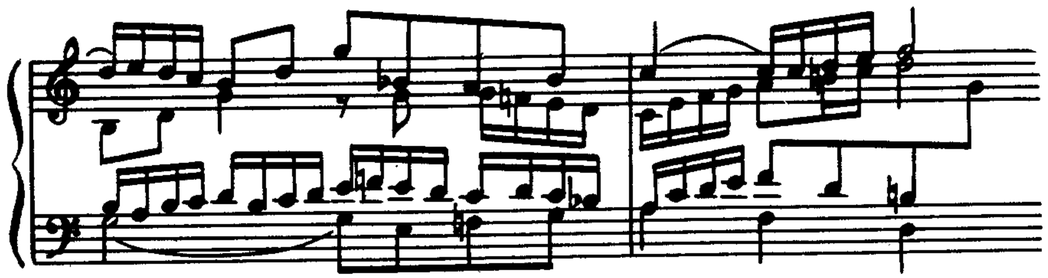
СТРЕТТА

В однотемной фуге используется весьма часто стретта (*лат.* stretto — сжато), то есть сжатое по времени, по горизонтали имитирование темы. Стретта — особый вид канонической разработки темы. Она не является обязательным средством развития уже по той причине, что не все темы для этого пригодны. Тем не менее стретты занимают во многих фугах очень значительное место. Если они используются во всех частях фуги, то такие фуги называются стреттными. Стретты обычны в средних и заключительных частях произведений, а если помещаются в нескольких местах, то располагаются в порядке нарастания сложности:

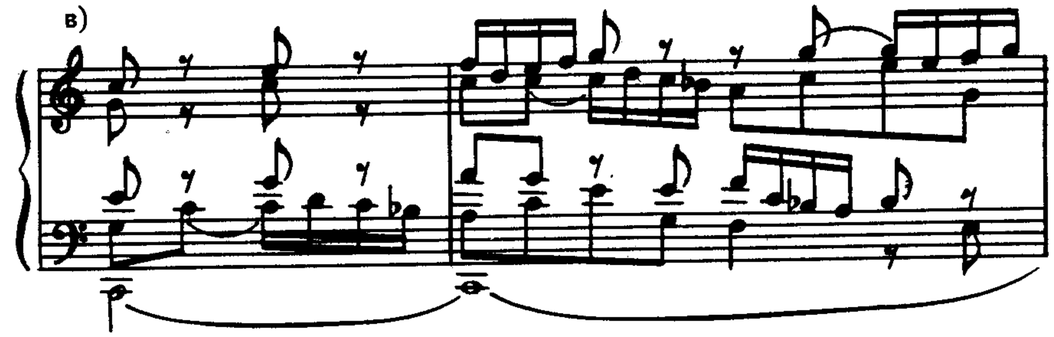
И. С. Бах. Фуга для органа. BWV, № 547

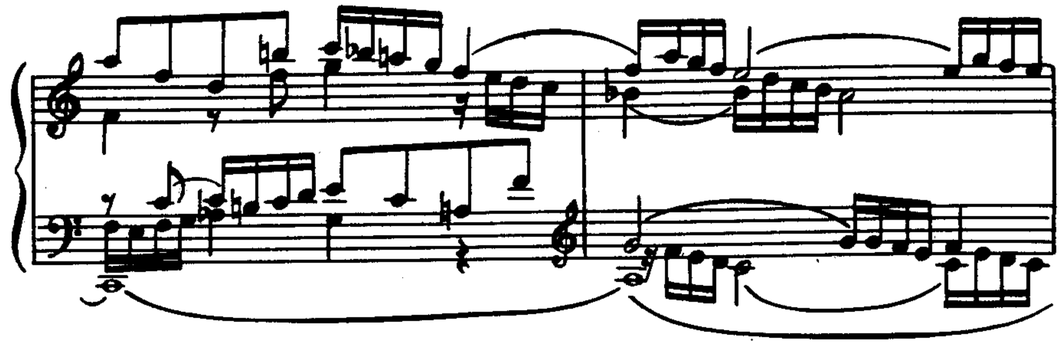
234 а)





в)



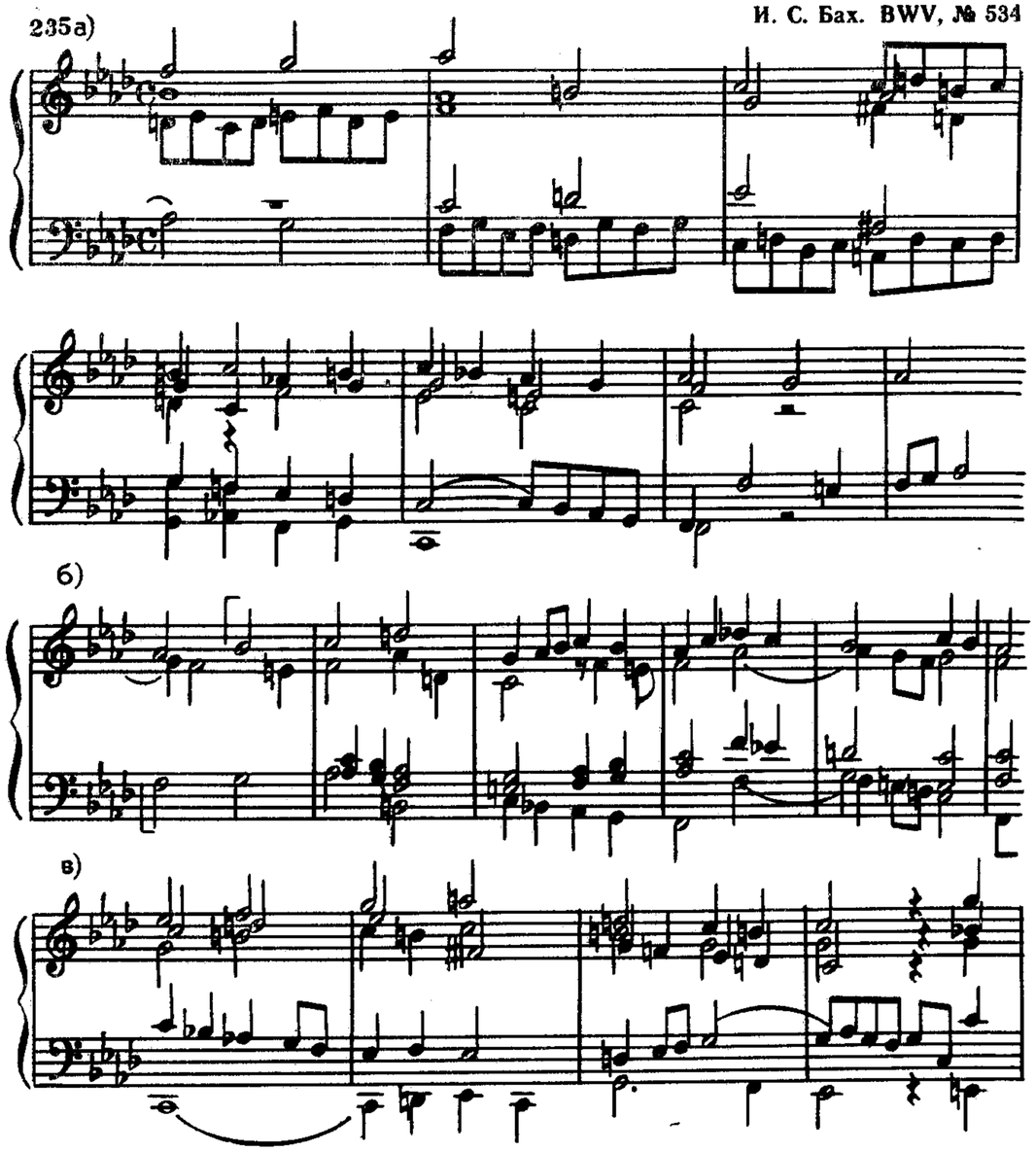


В Фуге C-dur 547 Баха (для органа) после ряда экспозиций, в том числе экспозиции в обращении, появляется первая группа стретт, в которых риспосты вступают на расстоянии полутакта; стретта двухголосная, затем с третьим свободным голосом. Темы в стретте изложены в прямом движении и в обращении. Вторая группа стретт трехголосная, в нижнем голосе тема проходит дважды в увеличении. Третья, заключительная стретта возникает на тоническом органном пункте и является генеральной (четырехголосной).

В приведенных примерах стретт тема во всех голосах доведена до конца. Следовательно, эти примеры представляют собой каноны.

Но далеко не все стретты являются канонами. Впечатление стреттности возникает от сжатого вступления ярких начальных разделов темы:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Первая стретта расположена в контрэкспозиции. В ней пропоста не доводит тему до конца. Вторая стретта в развивающей части более сжата, нежели первая, но и здесь в риспосте изменено продолжение. Третья стретта в заключительной части является двухголосным каноном с тремя окружающими голосами.

Задания

I. Прочитать:
а) Золотарев В. Фуга, с. 91—110;
б) Тюлин Ю. Искусство контрапункта. М., 1964, с. 11—32.
II. Проанализировать стретты в фугах:
а) C/I, D/II;
б) Шостакович. Ор. 87, № 1, 3, 5, 21.
III. Найти стреттные сочетания тем в сочиняемых фугах, и в зависимости от их потенциальных возможностей включить в план проведений тем.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

В структуре фуги весьма существенно определение заключительного раздела, то есть части, в которой подытоживается, завершается все развитие, раскрывается до конца замысел произведения. Структура заключительных, итоговых частей весьма разнообразна. Начало завершающего раздела может быть отмечено проведением тем в основной тональности, то есть восстановлением начальной ладовой и тональной окраски темы. Возврат основной тональности даже сам по себе, без появления в ней темы, производит итоговый эффект, который усиливается возвращением темы. Восстановление элементов экспозиции в заключительной части фуги, как основной признак этого раздела формы, обусловил введение для него термина репри́за.

Собственно репризой заключительная часть фуги является крайне редко. Более того, она весьма часто объединяет в себе дальнейшее, иногда кульминационное, развитие с итоговостью тонального плана, складываясь из стретт или даже двойных канонов. Подобного рода заключительные части характерны для фуг, основанных на многократных разнообразных полных проведениях темы или использующих стретты во всех частях с постепенным их усложнением (см. a/I, b/II, D/II). В завершающих частях фуг во многих случаях заметна тенденция к сжатости, которая проявляется не только в применении стреттных проведений, но и уменьшении числа проведений темы по сравнению с экспозицией (см. G/II, Fis/I, As/II, f/I, F/I).

В фугах, обнаруживающих контрэкспозицию, завершающая часть, как правило, соответствует по числу тактов лишь первой экспозиции. Нередко перед началом заключительной части фуги дается проведение темы в доминантовой тональности. В таком случае оно как бы заменяет возможный предыкт, представляя в то же время «зеркальную репризу» экспозиционной пары проведений темы и ответа. Итоговость заключительной части обычно проявляется и в том, что в ней почти обязательно отражены существенные события предшествующих частей фуги; если, например, в контрэкспозиции или дополнительных проведениях звучала обращенная тема, то в таком виде она найдет место и в завершающей части. В этом разделе обычно используются производные варианты предшествующих значительных интермедий.

В послебаховское время усиливается тенденция к более четкому обозначению границ частей. Так, начало заключительной части фуги нередко предваряет либо доминантовый органный пункт, либо ostinato, либо бесконечный канон, либо остановка на доминанте (см.: Шуман. Фуги на тему BACH, № 4; Дегтярев. Фуга G-dur из оратории «Минин и Пожарский»; Чайковский. Третья симфония, финал; Чайковский. Первая оркестровая сюита, ч. I, фуга; Глазунов. Фуга ор. 101, № 4; Танеев. Кантата «Иоанн Дамаскин», ч. III; Шостакович, ор. 87, № 5, 7, 8, 11; Хачатурян. Речитативы и фуги для фортепиано, № 3; Мушель. 24 прелюдии и фуги, № 9 и 18; Гудиашвили. 24 прелюдии и фуги, № 10 и 7; Щедрин. 24 прелюдии и фуги, № 2).

Четкое членение на части, очевидно, пришло в инструментальные фуги из вокальных (хоровых), где этой четкости способствовало внимание к поэтическому тексту (см.: Бах, Месса h-moll, ч. I, № 13; Бах. Кантаты № 24, 25, 31, 47; Гендель. Оратория «Самсон», хор № 26).

В крупных однотемных фугах инструментальной, особенно оркестровой музыки заметна существенно новая тенденция развития формы. Если в творчестве Баха и Генделя инструментальная фуга была формой раскрытия одного музыкального образа, то в творчестве венских

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

классиков и мастеров последующих поколений эта форма приобретает нередко новые качества. Она обнаруживает пригодность для усиления развития, приводящего к трансформации музыкального образа, к приобретению им новых коренных качеств. В таких случаях мы говорим о симфонизации фуги. В творчестве Бетховена разработочность достигает в фугах столь значительной степени, что усиление отдельных качеств темы-образа доводится до грани превращения ее в новую тему. В финале Сонаты ор. 106 (фуге B-dur) вычленение тематических элементов и их развитие в интермедиях, обращение темы, проведение ее в ракоходном движении, необычайно широкий для фуги тональный план, дублировки и интонационные преобразования, глубокий контраст фугированного эпизода (D) — все это представляет необычайную концентрацию средств полифонического развития образа, хотя к радикальной его трансформации не приводит. Последовательное использование проведений темы в прогрессирующем уменьшении в финале Сонаты ор. 110, As-dur превращает тему в общие формы движения — в фон. В творчестве романтиков, однако, при сохранении основного значения формы фуги в ряде случаев ее применения обнаруживается направленность очень интенсивного развития на трансформацию основного образа, на приобретение им нового образного качества. Например, в первой части «Ромео и Юлии» Берлиоза, в «Прометее» Листа, в его же Фантазии и фуге на хорал из оперы «Пророк» Мейербера, в Первой оркестровой сюите Чайковского (фуге) образные трансформации достигают именно степени симфонического развития. В качестве средств симфонизации фуги всюду выступают интенсивные ритмические преобразования — увеличение, уменьшение, варьирование, обращение темы и предельная разработочность, в оркестровых фугах усиленные тембровым развитием.

Если рассмотреть форму фуги в целом, то обнаруживается, что в инструментальной фуге отразилось, можно сказать, развитие всех остальных инструментальных и вокальных (хоровых, сольных и ансамблевых) форм. Тем не менее она сохранила свою основную функцию, заключающуюся в раскрытии одного основного музыкального образа. Достигнув яркого расцвета в творчестве Баха и Генделя, у которых эта форма являлась одной из основных, фуга обнаружила исключительную гибкость и потенциальные возможности дальнейшего развития в сочинениях венских классиков, романтиков, современных композиторов, где воздействие других форм продолжало видоизменять и обогащать ее выразительные средства.

Чтобы охарактеризовать более конкретно диапазон возможностей для раскрытия композиторского замысла в фуге и вместе с тем творческое величие гениев Баха и Генделя, приводим сравнительный анализ фуг Баха и его современника И. К. Ф. Фишера (1650—1746). Шесть клавирных фуг Фишера* представляют собой малую сюиту в F-dur, в которой композитор в миниатюрных четырехголосных пьесах раскрывает галерею преимущественно жанрово ясных—песенных, речитативных, танцевальных — тем. При этом в них использованы различные средства послеэкспозиционного развития. Во всех пьесах сохраняется основной ладовый показатель в темах и тонико-доминантовые соотношения в экспозиционных проведениях, ответы нередко даются в миксолидийской доминанте (№ 2 и 4), незначительные интермедии-связки после первой риспосты получают минимальное расширение

* Шесть фуг И. К. Ф. Фишера см. в изд.: Хрестоматия «Полифонический анализ», № 232.

после экспозиции, развитие ограничено лишь несколькими дополнительными проведениями.

Среди прелюдий и фуг Фишера в цикле «Ariadne-Musik»*, представляющем один из первых, а может быть, и первый опыт создания цикла пьес с охватом всех тональностей, имеется фуга E-dur на ту же тему, что и E/II Баха**.

Одноладовая фуга Фишера миниатюрна по сравнению с грандиозным замыслом Баха. Но в обоих произведениях мы имеем дело с совершенством формы, проявляющимся в последовательном развитии к кульминации в зоне точки золотого сечения (33-й такт фуги Фишера и 22-й такт фуги Баха). Совершенство композиционного плана выражается также и в соотношениях проведений темы и интермедий: экспозиции со стреттной контрэкспозицией и последующей части в фуге Баха, экспозиции и дальнейшего развития в фуге Фишера. Здесь классические пропорции.

Заключительная часть в фуге Фишера (т. 31) — проведение темы в первоначальном изложении — открывается стреттой, которая составляет кульминацию и вместе с тем начало динамизированной репризы, включающей в свое течение краткое удержанное противосложение и репризу первой стретты (бас — альт, т. 40—44, вместо бас — тенор в т. 5—19). Замысел композитора — фиксация возврата основного образа, обогащенного стреттой, регистровой и фактурной кульминацией, — раскрыт мастерски и для завершения потребовал развернутого расширения (коды).

Решение заключительной части в фуге Баха еще отчетливее раскрывает замысел: экспозиция плюс стреттная контраэкспозиция с двумя интермедиями (т. 7—8 и 13—16) составляют ограниченную совершенной каденцией в cis-moll первую часть. Обращает на себя особое внимание использование двух удержанных противосложений, которым найдено место в стреттной контрэкспозиции. Вторая интермедия как бы специально подчеркивает динамику этого противосложения стреттной имитацией.

Контрэкспозиция с ее пятитактовой интермедией не только демонстрирует канонические соотношения темы и противосложений, но и намечает направление дальнейшего развития. После каденции в cis начинается новая стретта, которая, однако, сопровождается более развитым вторым противосложением и включает в нижней паре единственное проведение темы со сменой лада (fis-moll). В такте 23 раздел завершается совершенной каденцией. Второе стреттное проведение темы воспринимается как новая экспозиция, так как структура ее идентична контрэкспозиции, однако включает смену лада темы. За каденцией в fis-moll следует третья интермедия (т. 23—26), переходящая в ряд стретт с темой в уменьшении и обращении, который приводит (через новую трехтактную интермедию) к совершенной каденции в gis-moll, то есть к окончанию развивающей части. Последние такты (35—43) являются тонально-тематической динамизированной репризой преобразованной контрэкспозиции, в которой в верхнем голосе дано самое высокое в регистровом отношении проведение темы на фоне развития первого противосложения и ракоходного проведения ритмически выровненной темы в обращении.

* «Ariadne-Musik» Фишера — 20 маленьких прелюдий и фуг в разных тональностях — было, подобно ХТК Баха, творческой реакцией композитора на дискуссию вокруг равномерной темперации клавишных инструментов.

** Прелюдию и фугу E-dur Фишера и E/II Баха см. в изд.: Хрестоматия «Полифонический анализ», соответственно, № 234 и 235.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В этой фуге синтезирован ряд принципов формообразования, что допускает двоякое определение формы — как трехчастной (16+20+9) и как двухчастной (23+20). В последнем случае первая часть трактуется как тема (8 тактов) и две стреттные вариации (8+7), а вторая часть — разработочная середина (12 тактов) плюс 9 тактов репризы. В первом случае особого внимания заслуживает применение полифонического варьирования как основы более крупного построения и разработочная середина и реприза во второй части.

Нередко встречающиеся взаимодействия приемов и принципов полифонических и гомофонных форм, как уже говорилось ранее, находили в послебаховский период вплоть до настоящего времени все более интенсивное развитие, которое в дальнейшем прослеживается в творчестве композиторов последующих эпох.

Задания

I. Прочитать: Золотарев В. Фуга, с. 131—162.

II. Составить полные планы проведения тем и интермедий для сочиняемых фуг и закончить их по планам.

III. Проанализировать:

а) Бах. Cis/I, D/I, b/II, gis/I;

б) Гендель. Шесть фуг для клавира, № 2; Оратория «Израиль в Египте» № 4;

в) Регер. Op. 99, № 5;

г) Хиндемит. Ludus tonalis, фуги G и A;

д) Бортнянский. Фуга из Концерта XXXII;

е) Чайковский. Первая оркестровая сюита, ч. I, фуга;

ж) Глазунов. Прелюдии и фуги ор. 101, № 4;

з) Мушель. 24 прелюдии и фуги, № 8, c-moll и № 12, b-moll.

СЛОЖНЫЕ ФУГИ

Двойные, тройные фуги, а также фуги на большее число тем отражают тенденцию к усилению контраста, к проникновению контрастных образов в фугированную форму. Эту тенденцию в ее зачаточном состоянии можно заметить еще в мотетах, где новые разделы поэтического текста вводились новыми по музыкально-тематическому содержанию фугированными построениями. В более развитом виде она выступает в ричеркарах и канцонах, то есть в инструментальных «предшественниках» фуги.

Нарастание контрастности мелодий, соединяемых в фугированных произведениях (например, темы и противосложения), имело место, в первую очередь, в инструментальной музыке. Однако там оно не было направлено на достижение образного контраста, а скорее помогало раскрыть содержание основной темы. Противосложения не принимают, как правило, облика темы.

Иным является соотношение в двухтемной или трехтемной фуге. Контрастируя друг другу, темы здесь составляют более сложное единство. Каждая из них — это как бы сжатый «конспект» образа. Даже в том случае, если контраст минимален (а это часто бывает, например, в вокальной музыке, когда вторая тема включается на развитии или повторе текста, уже звучащего с первой темой), «поведение» темы как отдельного организма отличает ее от противосложения.

Тем не менее фуга с удержанным противосложением нередко приближается к некоторым типам двойных фуг, если оно содержит индивидуальные черты. В таких случаях определяющим моментом является структурная роль контрастного тематического образования.

Характеристику разновидностей двойных и тройных фуг обычно ограничивают описанием двух или трех типов их структур. Так отличают, например, двойные фуги с раздельной или совместной экспозицией тем, однако в пределах каждого из названных видов обнаруживается множество вариантов, иногда принципиально отличающихся от других. Например, в фугах с раздельной экспозицией экспозиция второй темы осуществляется иногда после значительного развития первой темы. Тем самым подчеркивается весомость второй темы и ее экспозиции. Глубина контраста тем может быть столь же минимальной, как, например, в фугах, где контрэкспозиция построена на обращенной первой теме (G/I или a/I). Именно в раздельной — последовательной экспозиции тем заключается большой художественный смысл. И образный контраст, если он минимален, может быть усилен различными средствами. Так, вторая тема может экспонироваться в противоположном ладовом наклонении или в другой тональности, с тем чтобы после развития прийти вновь в основную тональность и изменить свое ладовое наклонение в совместной репризе с первой темой. Раздельное экспонирование двух тем служит, следовательно, раскрытию основного образа посредством более рельефного противопоставления ему второй темы, которая сама по себе может быть весьма близкой первой, даже ее вариантом.

Нередко встречаются двойные или тройные фуги, являющиеся как бы соединением принципа c. f. с фугированностью. После экспозиции первой темы в них происходит постепенное присоединение второй, а затем и третьей темы (см. cis/I). Лишь одиночные проведения новых тем подчеркивают их отличие от контрастных противосложений. В таких фугах возникает постепенное нарастание сложности контраста в одновременности, прерываемое лишь краткими интермедиями или одиночными проведениями новых тем, в то время как основная тема проходит по голосам как c. f.

Форма фуги — однотемной или многотемной — является формой, используемой, в первую очередь, для полного показа и раскрытия одного образа. На это направлена и сама ее фактура, так как в немалой степени способствует смягчению тематических контрастов.

Рассмотрим структуру двойной фуги с раздельной экспозицией тем. Здесь, как и в однотемной фуге, основная тема проводится в тонико-доминантовой или тонико-субдоминантовой сфере. Как и в экспозиции однотемной фуги, возможности разнообразия связаны с порядком вступления голосов, удержанными или неудержанными противосложениями, их контрастом с темой, размером и содержанием интермедий. В зависимости от творческого замысла вслед за экспозицией могут идти дополнительные проведения, контрэкспозиция и развивающая часть с проведениями темы в тональностях противоположного наклонения. Но экспозиция второй темы может появиться и непосредственно после экспозиции первой. Проведения второй темы располагаются либо в доминантовой, либо в основной тональной сфере, сохраняя таким образом общую ладотональную окраску. Контраст тем, сочиняемых обычно в контрапункте и в одной тональности, может быть усилен, если вторую тему изложить в родственных тональностях, но противоположных по ладовому наклонению. Возможности разнообразия структуры экспозиции второй темы, таким образом, оказываются достаточно зна-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

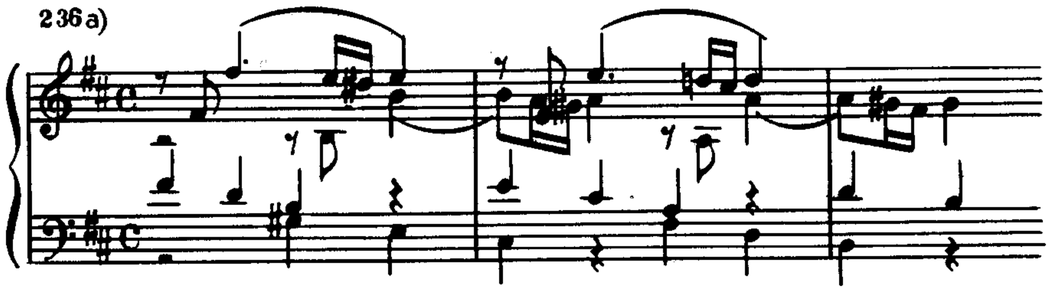
чительными. Экспозиция эта может перейти в развитие, дробление и варьирование второй темы и лишь затем подвести к основной тональности, в которой наступит возвращение первой темы. Как правило, она соединяется здесь в контрапункте со второй темой, уже подчиненной ей в ладотональном отношении. Совместные проведения ранее порознь экспонированных тем в основной тонико-доминантовой или тонико-субдоминантовой сфере заслуживают названия репризы в большей степени, чем применение этого термина для завершающей части в однотемной фуге. Но и здесь его применение условно. В фугах с раздельной экспозицией двух или трех тем в развивающих частях нередко применяются стретты, каноны, многие преобразования темы — обращения, увеличения, уменьшения, что, как правило, приводит к включению таких же приемов в завершающую часть.

Охарактеризованные здесь разновидности двойных фуг с раздельной экспозицией тем встречаются наиболее часто. Общая композиция двойных фуг с последовательной экспозицией тем предоставляет композитору огромные возможности для разнообразия творческих решений. Вторая тема может быть введена во время продолжающегося развития (разработки) первой темы, сопутствовать ей или чередоваться с нею (см., например, первую часть кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеева или первую часть Кантаты № 47 Баха). Она может быть введена и только с момента возврата первой темы в основную тональность в начале завершающей части (см., например, третью часть той же кантаты Танеева). Вторая тема может развиваться столь активно, что оттесняет на второй план первую (см. оратории Генделя «Балтасар», № 18 и «Израиль в Египте», № 12, а также № 3 из Кантаты Баха № 24).

В репризах двойных фуг с раздельной экспозицией темы, как правило, совмещаются и иногда доводятся до двойных стретт. Так, в Missa brevis № 7 Моцарта (прим. 236 а) и в Фуге e-moll ор. 87 Шостаковича (прим. 236 б, в, г) двойные стретты представляют собой двойные каноны. Аналогичный пример находим в заключении Credo Мессы Брукнера f-moll. Стреттные репризы в фугах Шостаковича — типичное явление.

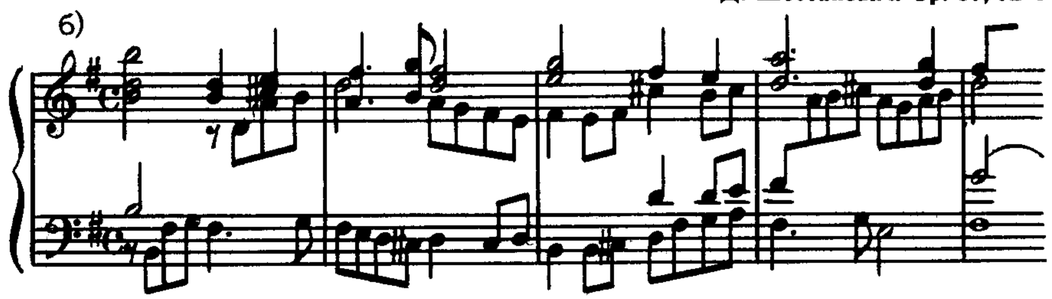
В. А. Моцарт. „Missa brevis"

236 а)

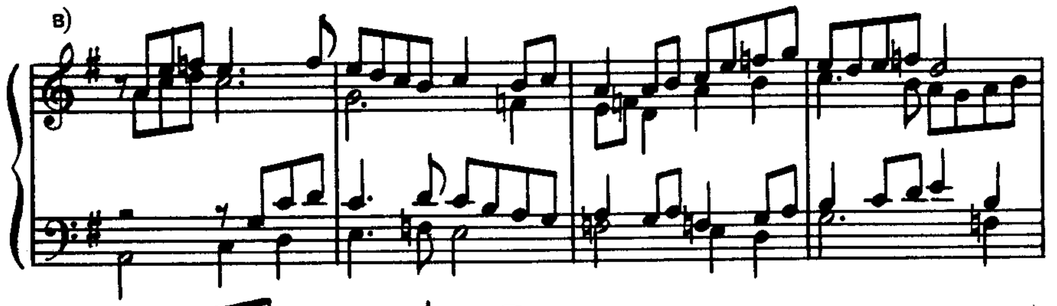


Д. Шостакович. Ор. 87, № 4

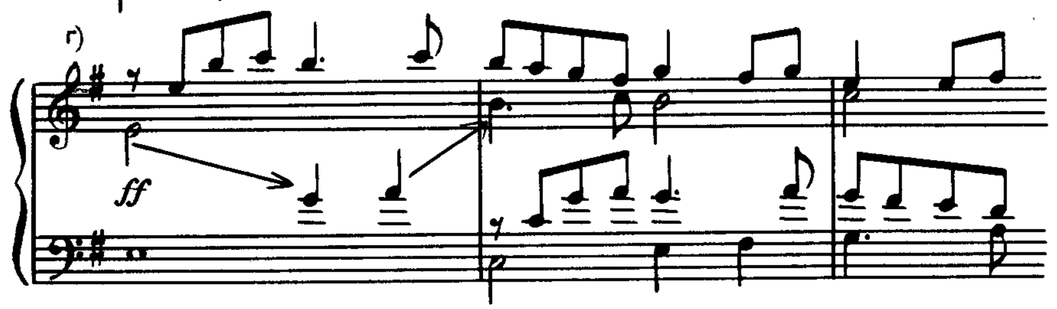
б)

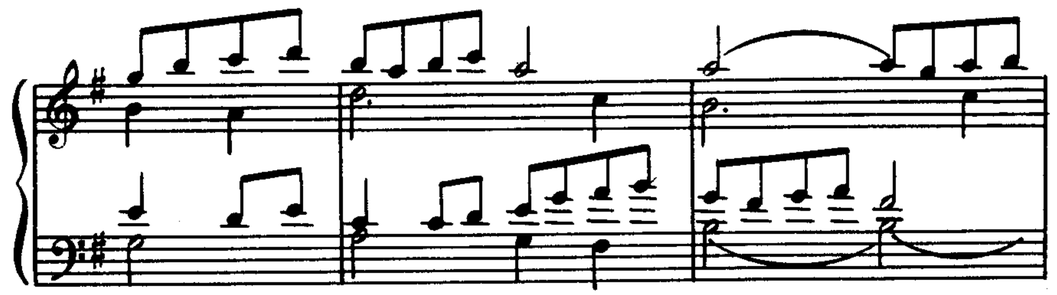


в)



г)



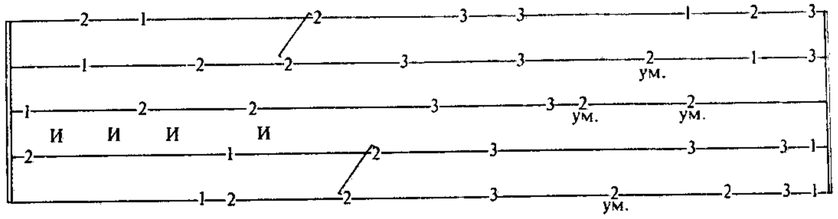


Еще большее разнообразие возможно в фугах с тремя темами. Обратимся к фуге на три темы в Квинтете Танеева ор. 16. После экспозиции первой темы, краткой интермедии и каденции в субдоминанте к новому проведению темы в тональности доминанты присоединяются сразу вторая и третья темы. В дальнейшем развитии первой темы новые темы участвуют постоянно и служат, таким образом, раскрытию основного сложного, драматически насыщенного образа коды финала этого замечательного цикла. Присоединение сразу двух индивидуализированных ярких тем к основной теме и последующие их всегда совместные проведения построены тем не менее с целью создания для каждой из них условий поочередного выделения на первый план. Контраст здесь подчеркнут последовательным показом первой темы, затем включением двух новых и совместными проведениями в новых сочетаниях. При этом автор стремится облегчить восприятие сложного сочетания. Все совместное развитие трех тем расположено в тонико-доминантовой тональной сфере.

В тройной фуге (в десятой вариации финала) Струнного квинтета ор. 14 Танеева две первые темы экспонируются совместно (см. схему). Лишь после этого вторая тема проводится стреттно без участия первой темы. Эти стретты предшествуют отдельной экспозиции третьей темы. Демонстрация второй темы в уменьшении предшествует совместной репризе трех тем с октавными дублировками *:

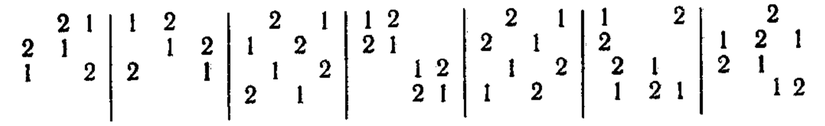
* В этой и последующих схемах приняты обозначения: Т — первая тема, т — вторая тема, И — интермедия, О — третья тема, Т — вторая тема в уменьшении.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



В фугах с совместной экспозицией двух или трех тем уже в начале экспонируется их сочетание как сложное единство, в то время как в фугах с раздельной экспозицией единство и контраст выявляются сначала в последовательности, а затем, в завершающей части — как результат раздельного развития в совместном звучании. Как правило, начальные экспозиции двух тем строятся так, что они (темы) начинаются не совсем одновременно, но кадансируют вместе. Разновременным началом и одновременным окончанием подчеркивается как их контраст, так и единство. Такое экспозиционное соотношение сохранялось весьма длительное время и после эпохи Баха — Генделя.

Совместные экспозиции обычно строятся таким образом, что каждая из тем излагается в каждом из голосов, оказываясь (при тонико-доминантовых соотношениях тем и ответов) либо в тонической, либо в доминантовой сфере. Наиболее часто встречаются следующие схемы экспозиций:



В. Ф. Бах. Фуга для клавира — Моцарт Реквием, Kyrie — Гендель. «Израиль в Египте» — Гендель. Соната для клавира

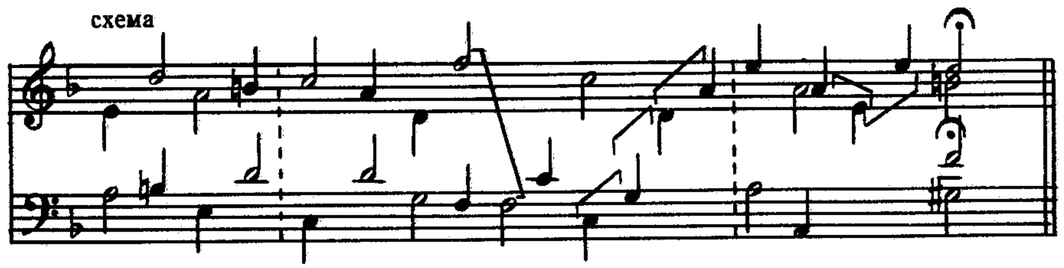
Развивающие части обнаруживают большую свободу и множество вариантов структуры — от совместных дополнительных проведений тем (или в параллельных, или в более отдаленных тональностях) до одиночных, канонических (стреттных) проведений, дроблений и вычленений. Показательно, что в вокальных (хоровых) фугах, где совместная экспозиция тем проходит с разными текстами (которые, несмотря на повторение, воспринимаются не столь отчетливо), в заключительной части темы нередко проводятся в последовательности. В качестве примера приведем хор № 3 из Кантаты № 24 Баха, где сложное предложение текста излагается в фактуре преимущественно гомофонной; во втором же разделе этого хора — двойной фуге с совместной экспозицией двух тем — две части этого предложения звучат одновременно. Начиная с 43-го такта на время выключается вторая тема фуги и вместе с ней — слова заключительной части текста. Второй раздел фразы вместе с преобразованной второй темой составляют заключение хора, которому к тому же контрапунктирует тематический материал из оркестровой партии гомофонной части хора.

В двойных и тройных фугах с совместной экспозицией тем нередко уменьшается роль интермедий. Это чаще наблюдается там, где предельно ограничен тональный план, то есть там, где темы проводятся лишь в тонико-доминантовых тональностях. Формы фуг (одно-, двух или трехтемных) в вокальной музыке в немалой степени зависят от содержания и формы текста, но еще больше — от обращения композитора с текстом. Именно благодаря этому формы вокальных (хоровых) фуг особенно разнообразны. И это, в первую очередь, относится к фугам на более чем одну тему. Так, в двойных фугах из ораторий Генделя, обращение к форме которых продиктовано определенным отношением к тексту (а именно — выделением частей фраз или предложений путем подчеркнутого их интонирования и оформления в качестве отдельной темы), возникают своеобразные структуры: фуга на тему и ее обращенный вариант (№ 10 из оратории «Израиль в Египте»), двойная фуга с раздельной экспозицией тем, но с завершающей частью без участия первой темы (№ 12 и 18 из оратории «Балтасар»). Во втором примере вступление второй темы отмечено новым темпом, так что возникает, по существу, двухчастная форма, состоящая из краткого вступления и двух фуг, каждая из которых раскрывается, соответственно, в первой и второй частях одного предложения. Таким образом, в вокальных фугах на две темы с совместной экспозицией, как правило, с самого начала, то есть с появления двух тем, каждая из них звучит со своим текстом. Весьма часто таким фугам предшествует прелюдия в гомофонном изложении всеми голосами того текста, который затем как бы в сжатом виде поручается двум голосам, исполняющим два раздела текста в одновременности. Заметим попутно, что в вокальных произведениях Генделя двухтемные фуги находят более частое применение, чем у Баха.

В двойных и тройных фугах в совместной или раздельной экспозицией значительное место у многих композиторов занимают также стретты. Всюду они служат интенсификации развития. А в заключительных частях, нередко в форме двойных канонов они составляют итог — кульминацию такого развития.

Яркий пример представляет собой Kyrie из Реквиема Моцарта, в котором текст его первой части — «Kyrie eleison» — поручен первой теме, а текст второй части — «Christe eleison» — второй теме. В десяти совместных проведениях первой и второй тем эти слова звучат одновременно. Лишь стретта второй темы как бы компенсирует отсутствие второго самостоятельного раздела. Контраст совместно экспонируемых тем в двойной фуге первого хора Реквиема Моцарта значительно глубже, несмотря на то что вторая тема после речитативного начала может восприниматься как продолжение первой темы, ее так называемые общие формы движения *:

В. А. Моцарт
закл. гомоф.



Как показано на схеме, после четырехкратного проведения двух тем в тонико-доминантовой тональной сфере и краткой интермедии вступает средняя часть (т. 17—38). Здесь темы в совместном звучании излагаются в тональностях F, g, c, B и f. При этом стреттное проведение в B-dur и затем проведение в f-moll переходят в стретту второй

* На этой и на следующей схеме белыми нотами обозначены проведения первой темы, черными — проведения второй темы, скобками — стретты.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

темы (т. 27—38). Они оказываются сферой, кульминационной полосой золотого сечения, за которой следует заключительная (репризная) часть. Стретта второй темы четырехголосная; поднимаясь в стремительном движении по квинтам вверх, она подготавливает репризу, где в тактах 45—50 возобновляется стретта второй темы.

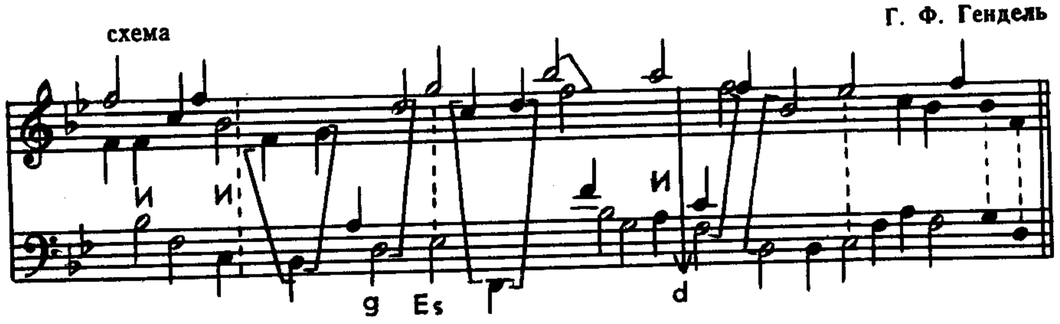
В двойных фугах венских классиков, а тем более романтиков нарастание контраста тем, соединяемых в совместных или излагаемых в раздельных экспозициях, весьма часто влечет за собой и значительное расширение тональных планов для их проведения. Так, в названном Kyrie Моцарта при главной тональности d-moll в развивающей части встречаются проведения в c-moll и f-moll, а в двойной фуге финала фортепианной Сонаты № 29 Бетховена тональный план экспозиции и разработки первой темы охватывает огромный круг тональностей, экспозиция же второй темы расположена в D-dur (при основной тональности фуги B-dur). Особенно разительный пример возросшей контрастности тем представляет собой названная фуга из Сонаты № 29 Бетховена. Глубокий образный контраст тем здесь подчеркнут многими средствами и все же в совместной репризе вторая тема получает лишь четыре неполных проведения, после которых продолжается (прерванная экспозицией второй темы) интенсивная разработка основного образа — первой темы. В этой фуге вторая экспозиция воспринимается скорее как ярко контрастный эпизод, как интермеццо в драматически насыщенном, стремительном потоке движения, в котором раскрывается основной образ.

В творчестве композиторов эпохи барокко столь значительные глубокие контрасты в двойных фугах не использовались — они могли иметь место лишь в различных частях.

Особое место занимают стретты в двойных фугах с совместной экспозицией тем. После экспозиций в таких фугах, в их развивающих частях используется раздельная каноническая разработка тем. Каждая из тем излагается в отдельности, в разнообразных преобразованиях и различных по степени сжатия стреттах, как бы демонстрируя свою индивидуальность. Чем она отчетливее, тем выразительнее раздельное развитие и последующее объединение в заключительной части, в сложном единстве контрастных элементов.

В третьей из Шести клавирных фуг Генделя после четырех совместных изложений тем следуют раздельные, преимущественно стреттные изложения, расположенные в родственных и неродственных тональностях, в том числе противоположного ладового наклонения. Эта вторая часть фуги завершается каденцией в d-moll. После краткой связки в основной тональности вступает заключительная часть фуги, в которой совместные проведения тем причудливым образом соединяются со стреттами каждой из них, усиливая общий светлый характер, радостную игру переливов:

Г. Ф. Гендель



Стретты первой и второй тем в заключительной части приводят к дублировке темы в дециму — пределу стреттного сжатия. Контраст тем в этой фуге невелик. Вторая тема вступает, как бы продолжая первую, что обнаруживает их близость.

Нарастание контраста тем в фугах на более чем одну тему продолжалось и в XX веке; в частности, параллельно с расширением тональных планов, усилением хроматизации и возрастанием разработочности (отчего даже в однотемных фугах достигалась трансформация основного образа — см., например, Первую оркестровую сюиту, ч. I Чайковского) в процесс включалось изменение темпа. И в этом плане формы двойных и тройных фуг с раздельной экспозицией тем оказались более гибкими. Например, в двух двойных фугах Шостаковича из ор. 87 смена темпа совпадает с появлением экспозиции второй темы, что делает контраст уже разноплановым. (В этой связи напомним, что в финальной фуге Сонаты № 29 Бетховена глубина контраста достигалась еще без смены темпа.) В обеих фугах Шостаковича в дальнейшем развитии происходит весьма существенное явление — новый темп экспозиции второй темы захватывает и совместную репризу, приводя таким образом к существенной итоговой трансформации первой темы, то есть основного образа.

Проникновение темпового контраста в двойную фугу, без сомнения, отразило аналогичный процесс в форме сонатного allegro. Гибкость формы двойных и тройных фуг проявилась в то же время и в ее более интенсивном и эффективном, чем в однотемной фуге, соединении с принципом сонатности, о чем подробнее пойдет речь в дальнейшем.

Формы двойных фуг в ораториях и других циклических произведениях гораздо более свободны, особенно в завершающих разделах, которым нередко присущи неполная завершенность, некоторая открытость, направленность на продолжение в следующей части, неуравновешенность частей. Такая неуравновешенность частей, отсутствие итоговости обнаруживает тенденцию к необходимости продолжения, что нередко создается посредством предельного сжатия заключающей части фуги, тональной разомкнутости, гармонической связи. Типы двойных фуг, охарактеризованные выше, встречаются, таким образом, в тех случаях, когда фуга является самостоятельным произведением или же замыкает цикл. Зависимость внутренней структуры фуг от их положения в цикле нередко проявляется, например, в сопоставлении фугированных экспозиций в последовательности без их последующего совмещения, иногда даже без возвращения в основную тональность (см. Кантату № 108, ч. IV Баха).

Двойные и тройные фуги с раздельной экспозицией тем до некоторой степени могли быть, очевидно, подготовлены не только ричеркарами и канцонами, но и вокальной формой мотета, в которой каждая новая текстовая фраза служила началом для нового фугато.

Задания

I. Прочитать: Золотарев. Фуга, с. 163—236.

II. Проанализировать:

а) Гендель. Шесть фуг для клавира, № 1 и 4; оратория «Израиль в Египте», № 8 и 15;

б) Регер. Фуга на тему BACH для органа ор. 46;

в) Шуман. Шесть фуг на тему BACH, № 3 и 6;

г) Бетховен. Соната № 29 ор. 106, финал;

д) Брамс. Немецкий реквием, № 6, фуга для органа as-moll;

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

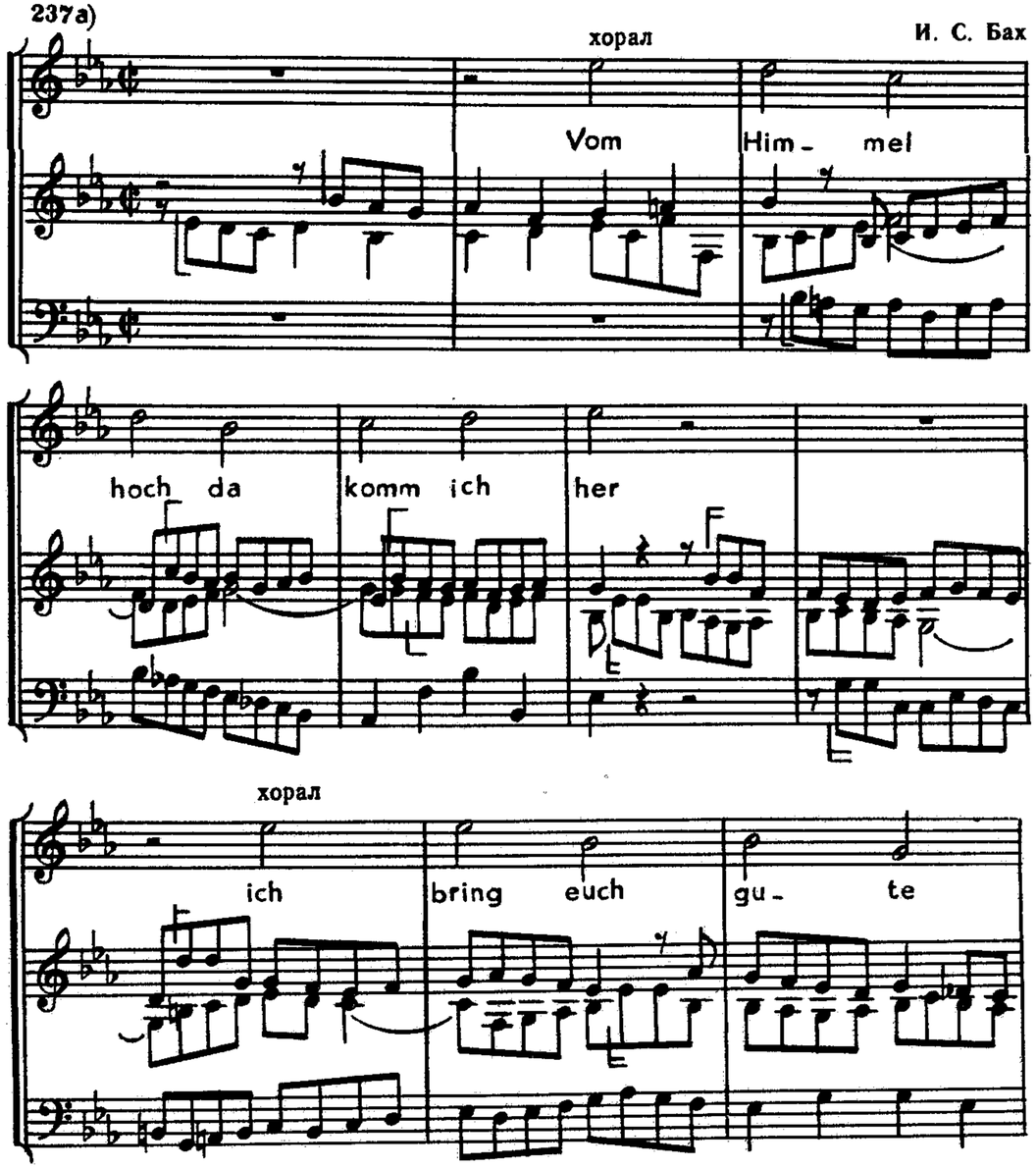
е) Мушель. Фуга № 16 gis-moll из цикла «24 прелюдии и фуги»;
ж) Шостакович. Фуга № 4 e-moll, op. 87;
з) Щедрин. Фуга № 3 G-dur из цикла «24 прелюдии и фуги».

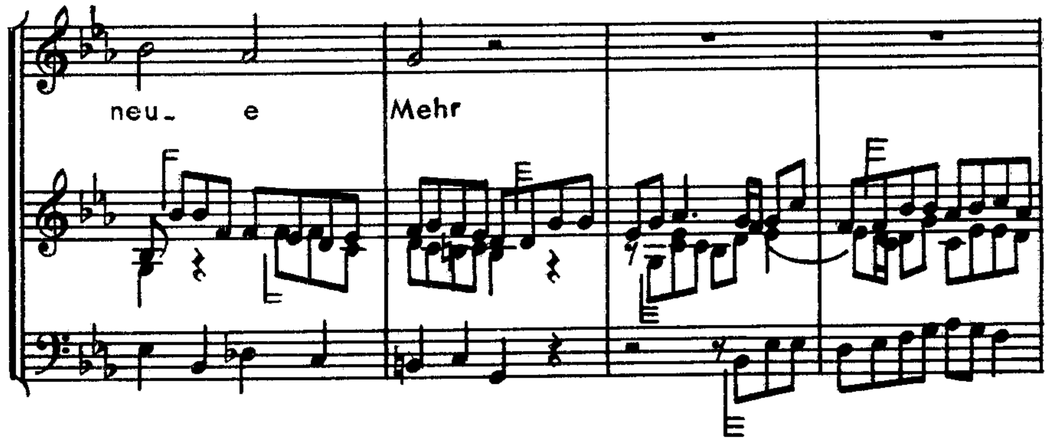
III. Сочинить пары тем для двойных фуг с раздельной и совместной экспозициями, пользуясь техникой сочинения в двойном каноне и добиваясь при этом определенного уровня контрастности и жанровой определенности тем.

ФУГА НА ХОРАЛ

Отражением формы мотета явились разновидности многотемных фуг на хорал. Такие фуги складываются из ряда экспозиций, темами для которых служат отдельные музыкальные строки хорала. Во многих экспозициях текст излагается крупными длительностями в одном из голосов в виде с. f.:

237а)





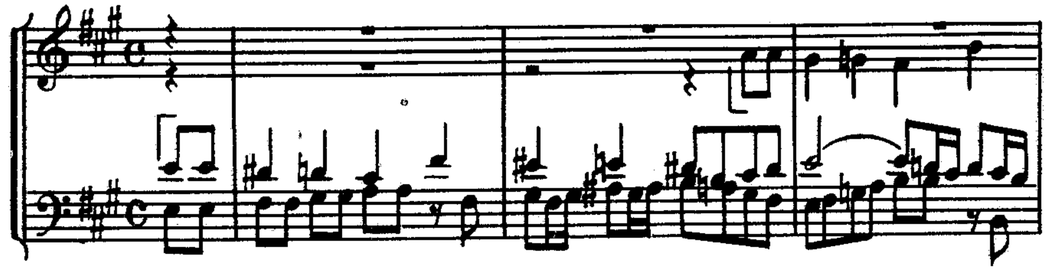
Как показывает пример, с. f. в сопрано вступает лишь после двух стреттных проведений темы в нижних голосах. После окончания в с. f. первой фразы следует имитационное, в данном примере также стреттное изложение второй фразы хорала, которая в с. f. вступает позже. Число тем в следующих друг за другом экспозициях зависит, таким образом, от числа фраз хорала, которых может быть и семь, и восемь. Перерывы между фразами хорала в с. f. могут быть весьма различными по протяженности, а интервальные соотношения в пропостах и риспостах, особенно во внутренних экспозициях тем, также весьма свободными и зависят, как и тональные планы таких фуг, от модуляций в хоральной мелодии. Совершенно естественно, что завершающие фугу проведения заключительной фразы в с. f. лишь в тех случаях приобретают известные признаки тематической репризности, если они имеются в самой мелодии хорала. Поэтому основное завершающее значение приобретает возврат и основательный показ главной тональности.

Фуги на хорал существуют и как самостоятельные части циклов, и как внутренние разделы крупной формы. Если в первом случае форма, как правило, получает полное завершение, то во втором случае она может быть лишена заключительного раздела.

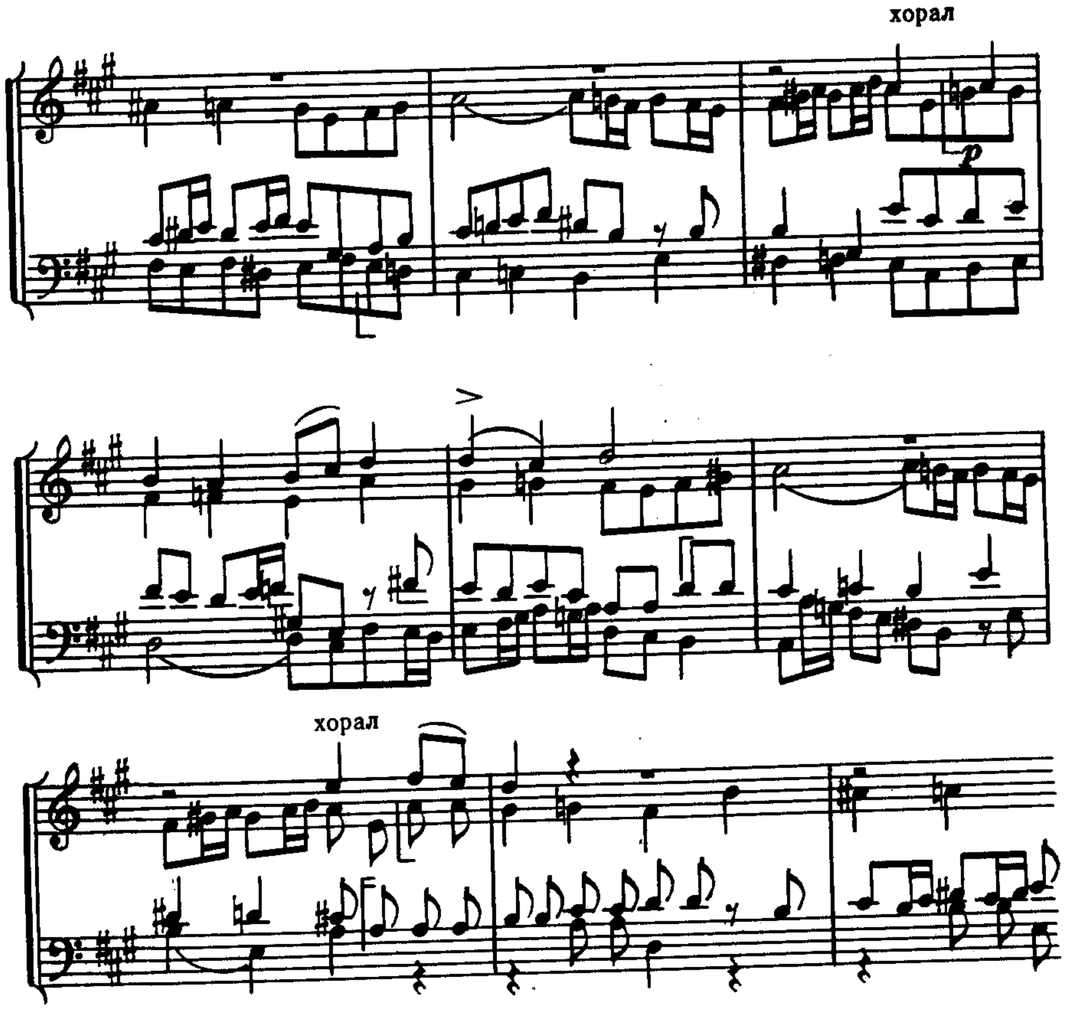
Четвертый мотет Баха (т. 77—154) содержит другой вид фуги на хорал. Хоральная мелодия, опять-таки рассредоточенная по фразам, также поручена сопрано, однако она движется над фугой в трех нижних голосах на тему, не связанную с мелодическим содержанием хорала. В развитие фуги (на две темы) вкрапливаются лишь отдельные краткие фразы хорала. Вторая тема здесь появляется как новое противосложение, но с новым текстом, и в дальнейшем развитии фуги постоянно сопровождает первую тему:

б)

И. С. Бах. Мотет № 4

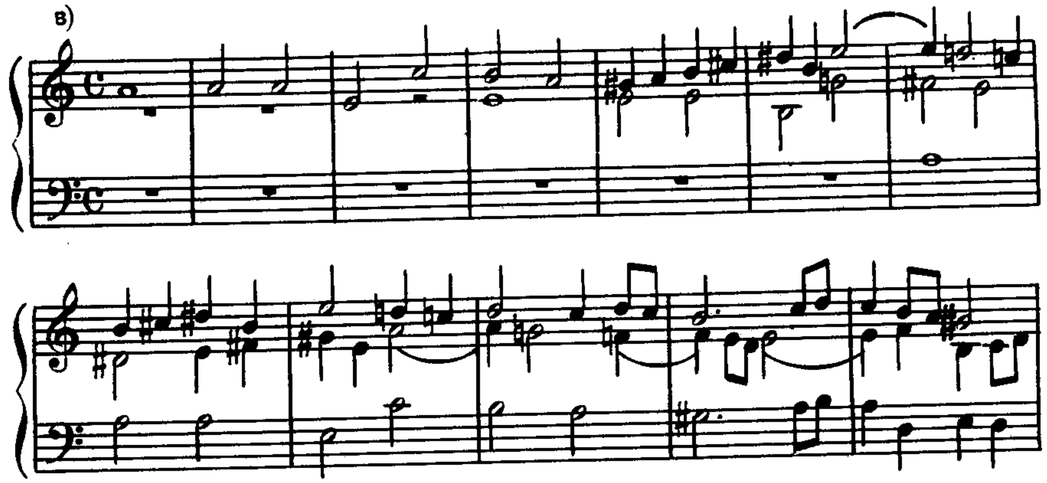


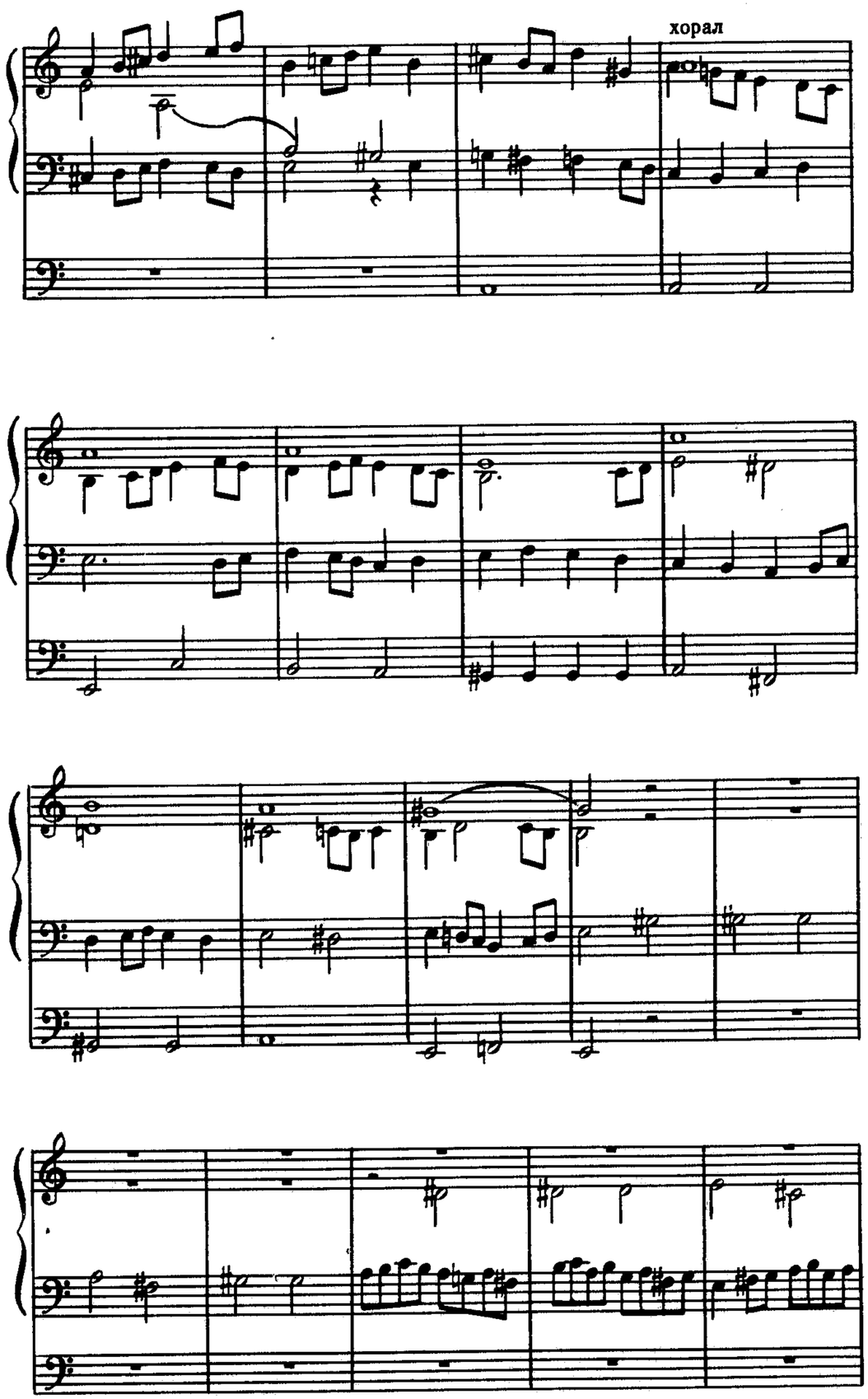
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



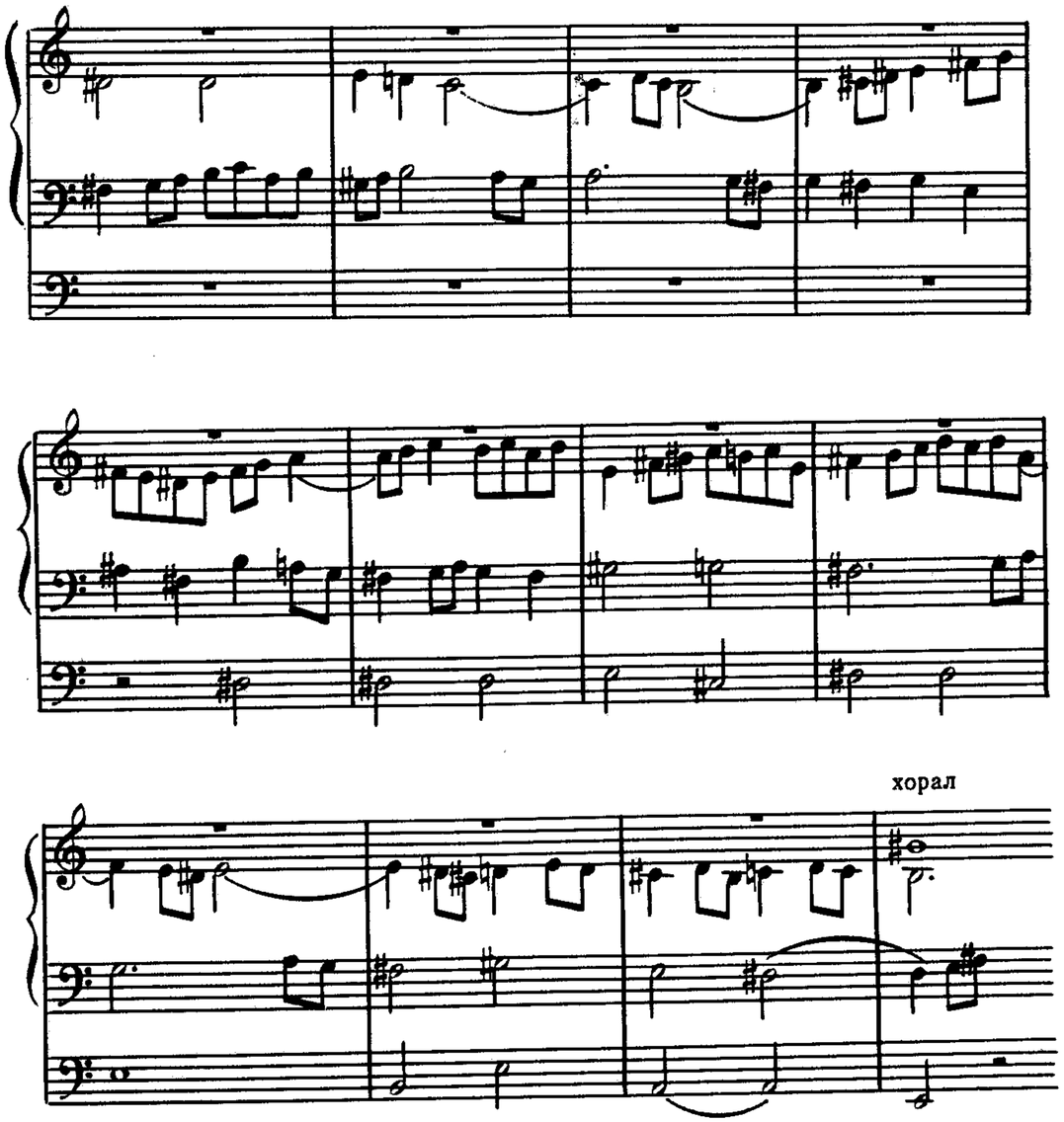
Среди хоральных прелюдий Баха (см. VI том органных произведений, № 10, 11, 20, 21, 28, 33 и др.) также встречаются фугетты и фуги на хорал, в которых их многотемность связана (как и в примерах № 237 а и б) с фразами хорала, который излагается иногда и в виде c. f. крупными длительностями (см. Прелюдию № 28).

И. С. Бах





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



В Хоральной прелюдии № 21 фуга на хорал — пятитемная, построенная в полном соответствии с формой bar хорала.

Фуги на хорал являются, казалось бы, остатками старинных форм, основанных на c. f. и поэтому постепенно уступивших место другим формам. Однако выразительные возможности таких форм, конечно, далеко не исчерпаны. Изредка они встречаются и в творчестве композиторов XIX века. Блистательным примером двойной фуги с хоральным c. f. является фуга в первой части Сонаты для органа Мендельсона ор. 65 № 3.

В вокальной музыке в становлении разновидностей формы фуги на более чем одну тему в конечном счете главная роль принадлежала тексту, условиям для его прослушивания. Если тексты мессы, знакомые любому прихожанину, не требовали пристального внимания к ним в их музыкальной интерпретации, то в кантатах (как и в ораториях) заметна постоянная забота композиторов о слышимости повествовательного текста. Так, в хоре № 3 из Кантаты Баха № 24 в первом

разделе формы текст излагается хором преимущественно в гомофонном складе и лишь затем тот же текст уже свободно использован в двойной фуге с совместной экспозицией тем, где первая и вторая его фразы многократно звучат одновременно. Только в репризе каждая тема с ее текстом проводится последовательно и раздельно, причем вторая из них оказывается достаточно трансформированной.

Задание

I. Проанализировать: Бах. Органные сочинения, т. VI, № 11, 21, 33, 34; Мотет № 4, такты 77—154.

СИНТЕЗ ПРИНЦИПОВ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ (ФУГА-СОНАТА)

Характеризуя проникновение сонатного принципа в однотемную фугу, мы обращаем внимание на различные формы проникновения этого принципа. Взаимодействие различных принципов формообразования, и в частности принципов фугированных форм и сонатности, особенно интенсивно в разновидностях двойных и тройных фуг. Наличие в них двух и более тем составляет основу проявления принципа контраста сложного тематического единства в фугах с совместными экспозициями тем и принципа последовательного противопоставления в фугах на более чем одну тему с раздельной экспозицией. И в том и в другом случае возникают взаимоотношения контрастных образных сфер: совместная реприза экспонированных порознь тем, демонстрирующая их сложное единство лишь после раздельного показа, или начальный показ сложного единства с последующим раскрытием контраста в раздельном развитии тем, за которым следует обычно обновленное их соединение в завершающей части, в одновременном звучании. Здесь, как и в однотемной фуге, вполне естественно проявление сонатности как в двухчастной (без разработки), так и в трехчастной или рондальной форме. Одним из решающих моментов при этом оказывается тональный план проведений.

Форма фуги оказалась достаточно гибкой в своей реакции на обогащение и индивидуализацию тематического содержания, так же как и на усложняющееся в целом музыкальное мышление. Характерный тематизм и тональные планы фуг являются своеобразными показателями уровня развития художественного мышления, индивидуальности художника, которая всегда пробивается, несмотря на бóльшую, нежели в других формах, обобщенность образного содержания. Лишь в XVIII веке и ранее других в творчестве Баха фуги стали характерными пьесами. В его творчестве вполне отчетливо проступает тенденция к возникновению репризности, связанной с итоговостью образного (тематического) развития.

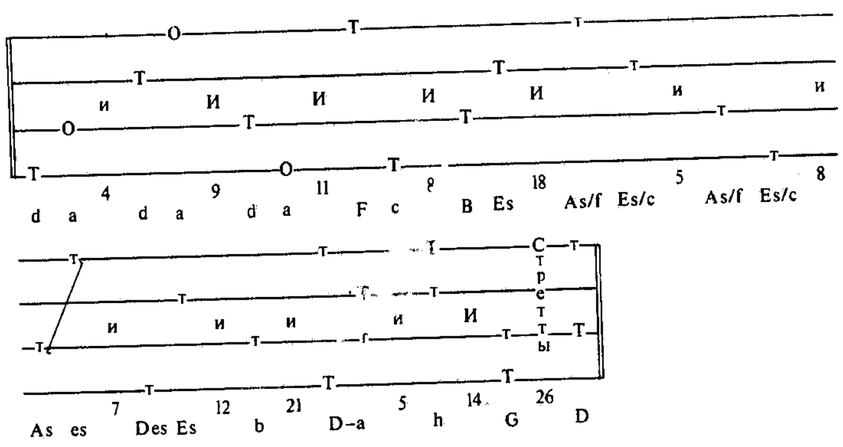
Рожденная из взаимодействия вокальных и инструментальных имитационных форм, фуга отразила и в тематизме и в структуре достижения различных жанров, сохранив, однако, при этом наибольшее соответствие задачам раскрытия и радикального развития одного образа. В этом же значении длительное время использовались и разновидности двойных фуг. Лишь включение темповых и, следовательно, более глубоких образных контрастов привело к синтезу сонатных и фугированных форм, столь богатому и перспективному в художественном отношении. Одним из первых образцов служит финальная фуга Сонаты № 29 Бетховена.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Превращение фуги в творчестве Баха в характерную пьесу и проявление этого, в первую очередь, через характерный тематизм, то есть отражение в самой теме жанровых признаков, в значительно меньшей степени отразилось на форме и фактуре фуги. Более того — имитационность, как основа и обязательный ее компонент, способствовала смягчению тематических контрастов, являясь сильным средством образных обобщений. В этом причина частого использования фуги, а позднее ее синтеза с другими формами в финалах циклов (в частности, и сонатно-симфонических), финалах кантат, оперных актов, картин или опер в целом.

Именно поэтому роль фуг на более чем одну тему в процессе взаимопроникновения принципов формообразования оказалась наиболее эффективной начиная от Моцарта и Бетховена и вплоть до наших дней.

В инструментальных двойных фугах с раздельной экспозицией тем вторая тема, как правило, экспонируется в доминантовой или в основной тональности, обнаруживая, однако, в развитии уже в крупных органных фугах Баха выход за пределы круга тональностей первой степени родства (см., например, Фугу BWV, № 540 F-dur). Сложившееся правило излагать экспозицию второй темы в основной или доминантовой тональностях, и обязательно без ладового контраста с первой темой, чрезвычайно устойчиво. Даже в XX веке примеры, отступающие от этой традиции, весьма редки. Образцом может служить Фуга ор. 87 № 24 Шостаковича. Изложенная в неродственной тональной сфере к d-moll, а именно в As — f, вторая тема этой фуги в своем развитии углубляется в бемольную тональную область и лишь в совместной репризе (т. 218) возвращается обратно в D, но уже dur-moll:



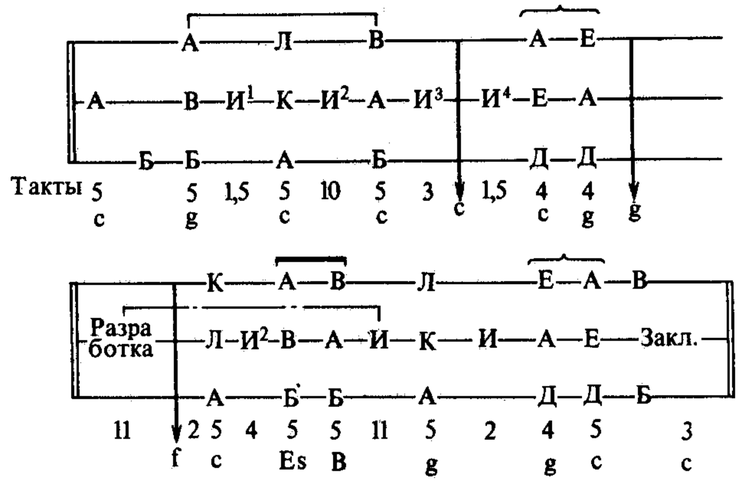
Фуга весьма интересна в ладотональном развитии. Широкая сфера тональностей в архитектонике первой, а особенно второй темы отражена в интонационных преобразованиях обеих тем в репризе. К концу фуги звучит отчетливый мелодический (а затем гармонический) D-dur с фригийской секундой.

В развитии как первой, так и второй темы этой фуги, завершающей цикл Прелюдий и фуг, отразилась накопившаяся на протяжении предыдущих пьес практика тонального развития в средних частях фуг. Она сказалась в соблюдении традиционного тонико-доминантового тонального плана в начале экспозиции и расширения его за счет тональностей первой степени родства, а также в охвате широкого

круга тональностей недиатонического родства в развивающих частях. Данная фуга подводит итог в ладотональном развитии, в обогащении ладового колорита, демонстрируя проникновение в тональность характерных ступеней альтерационного или модального происхождения. Все заключение фуги (т. 261—296) иллюстрирует процесс взаимодействия вариантов темы в концентрированном виде в стреттах. В самом деле, в тактах 262—268 — мелодический D-dur, т. 270—274 — миксолидийский D-dur, т. 275—281 — фригийский d-moll с пониженными IV и VII ступенями, а т. 282—296 — гармонический D-dur со II низкой ступенью.

Показательным образцом синтеза фуги и сонаты является сочиненная значительно ранее ор. 87 Д. Шостаковича драматическая симфония «Ленин» В. Шебалина. Ее первая часть написана в форме фуги, в которой, однако, отчетливо выражены признаки сонатного allegro. После экспозиции и интенсивной разработки героической темы фуги изложение этой же темы в увеличении и обращении выполняет роль побочной партии, иллюстрируя тем самым вариант синтетической формы.

Принципы сонатности и приближение формы фуги к сонатному allegro могут проявляться интенсивнее в двойных фугах с раздельной экспозицией, если экспозиция второй темы излагается не в основной тональности. Взаимодействие фуги и сонаты, взаимопроникновение принципов осуществлялось, как было сказано раньше, уже в творчестве Баха и Генделя и постепенно нарастало у венских классиков и романтиков вплоть до XX века включительно. Оно шло в двух основных направлениях: с одной стороны, сонатные соотношения использовались в разновидностях формы фуги, и, с другой стороны, в развивающие, разработочные разделы сонатного allegro все чаще проникало фугированное изложение тем. Например, быстрые части сонатных циклов для скрипки и клавира Баха представляют большей частью синтез формы фуги и сонаты. Так, вторая часть Сонаты № 4 c-moll для скрипки и клавира Баха, как показывает схема, представляет собой фугу:



Тема А с контрапунктами Б и В, затем новыми контрапунктами К и Л и возвратом темы с первыми контрапунктами в перемещении образует замкнутую совершенной каденцией 33-тактную двойную фугу. В тактах 36—42 экспонирована тема А с новыми контрапунктами Д и Е, за которыми следует 10-тактная интермедия-разработка с каденцией в f-moll. После этой каденции, вслед за проведением темы в основной тональности (с противосложениями К и Л) появляется двукратное

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

проведение соединения АБВ в тональностях, однако, Es-dur и B-dur. Последующая 11-тактная разработочная интермедия предшествует проведению темы со вторыми противосложениями (в тональности g-moll). Дальнейшие проведения темы с третьей, затем первой парой контрапунктов в доминантовой и затем в основной тональности завершается трехтактным дополнением.

Если рассматривать структуру части с позиции отражения в ней сонатных соотношений, то первые 34 такта являются главной партией, следующие 8 тактов — побочной, такты 42—84 — разработкой, а такты 85—109 — репризой с кодой.

Задание

I. Прочитать: Симакова Н. Имитационные формы в симфониях В. Шебалина. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3. М., 1977.

II. Проанализировать:

а) Бах. Финалы сонат для скрипки и клавира № 1, 2, 3;

б) Шебалин. Симфония «Ленин», ч. I.

III. Продолжить работу над созданием двойных фуг различных типов.

ФОРМА ФУГИ В ЦИКЛЕ «ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА»

Характеристика частей фуги и приемов ее построения показала чрезвычайное разнообразие этой формы у Баха. Как мы могли заметить, в его творчестве она приобретает исключительную гибкость. У Баха нет фуг, похожих друг на друга, несмотря на то что все они обнаруживают структурную общность — экспозицию, развивающую и завершающую части. В творчестве композиторов послебаховского времени, как уже говорилось, фуги занимают менее значительное место. Вместе с тем исчезло и великое разнообразие формы. Более того — у ряда композиторов, сочинивших циклы прелюдий и фуг, подобно ХТК, заметна меньшая свобода. Формы фуг в ор. 87 Шостаковича, в «24 прелюдиях и фугах» Мушеля, в аналогичных циклах других авторов не обнаруживают того разнообразия, которое наблюдаем у Баха и Генделя.

В любой период развития формы инструментальной однотемной фуги как самостоятельной пьесы выявлялась как определенная практическая предназначенность произведения, так и в целом уровень музыкального мышления эпохи и отдельных композиторов. Собрания инвенций Баха предназначались, в первую очередь, для учеников. «Хорошо темперированный клавир» также не лишен педагогической направленности. Но все эти собрания в руках великого Баха обратились в характерные пьесы, в художественные произведения, отражавшие новаторское мышление автора. Иным представляется назначение органных фуг, прелюдий, фантазий, токкат. Очевидно, что и хоральные обработки не имеют педагогической направленности. Циклы прелюдий и фуг, написанные в XX веке, в некоторых случаях лишь частично предназначены для пополнения педагогического репертуара (например, К. Сорокин, ор. 78; П. Хиндемит, «Ludus tonalis»). Другие композиторы, создавая циклы по образцу ХТК, с охватом всех тональностей, сочиняли главным образом концертные пьесы.

В течение длительного времени теоретики, занимавшиеся анализом фуги, склонялись к определению ее формы как трехчастной; если

же в конкретных случаях такое определение не подходило, то стремились представить эти случаи как более или менее отдаленный вариант трехчастности. В фугах многих авторов все же трехчастность явно преобладает — это относится одинаково к фугам в «Ludus tonalis» Хиндемита, и к ор. 87 Шостаковича, и к Фугам Мушеля, и к пьесам полифонических тетрадей Щедрина и Пирумова.

Среди названных циклов прелюдий и фуг лишь изредка встречаются двухчастные фуги, фуги в сонатной, рондальной формах. Вместе с тем подобные циклы различных авторов XX века отличаются друг от друга по своему тематизму, ладовому мышлению. Для всех них характерно, хотя и в разной степени, усиление диссонантности вертикали, которая во многих случаях почти полностью лишена сопряженности с консонансами.

Стремление к свободной линеарности и ладотональной усложненности, представляющей, например, в «Ludus tonalis» П. Хиндемита полную хроматику, достигнуто предельным развитием мажоро-минорных систем вплоть до равноправия терцовых тонов трезвучий. В формах фуг этого цикла отчетливо отражена творческая идея «Игры тональностей» — объединение на равных правах одноименных мажора и минора. Обогащенная таким путем в своем звуковом составе тональность обладает двумя тоническими терциями, двумя терциями в субдоминантовом и доминантовом трезвучиях. Тональность подобного рода лишена сколько-нибудь основательно выявленного ладового наклонения. При этом в объединении одноименных ладов Хиндемит последовательно идет дальше, включая и одноименные диатонические разновидности мажора и минора. Благодаря этому звукоряд становится хроматическим. Таким образом, мажор оказывается обогащенным II, III, VI и VII низкими и IV высокой ступенями, а минор — II низкой, III, IV, VI и VII высокими ступенями. В зависимости от того, какая из сфер, дополняющих диатонику, находит применение уже в теме, ответ нередко вступает в доминанте, субдоминанте или медианте (см., например, фуги № 2, 3, 5, 6, 12). Включение экспозиционных проведений темы в так называемых побочных тональностях играет в такой трактовке тональности совершенно иную роль, нежели это было раньше. Эти проведения лишаются того значения, какое они имели, например, в творчестве Баха и современных ему композиторов, использовавших ладовый контраст в различных проведениях темы. Здесь же этот контраст имеет лишь чисто «местное» значение, и то при сопоставлении на близком расстоянии или в одновременности, где он служит созданию ладовой неопределенности. В теме Фуги № 3, получившей в экспозиции субмедиантовый ответ, такое нарушение традиций в известной мере подготовлено. Однако в целом такой ответ относится все-таки к разряду исключений.

П. Хиндемит

Тональный план всего цикла расположен с расчетом подчинения всех его частей центру С. При этом соблюдена определенная последовательность: тональности фуг — C, G, F (тональности кварто-квинтового родства), затем — A, E, Es, As (тональности терцового родства), за ними — D, B, Des, H (секундовое родство) и в заключении — Fis.

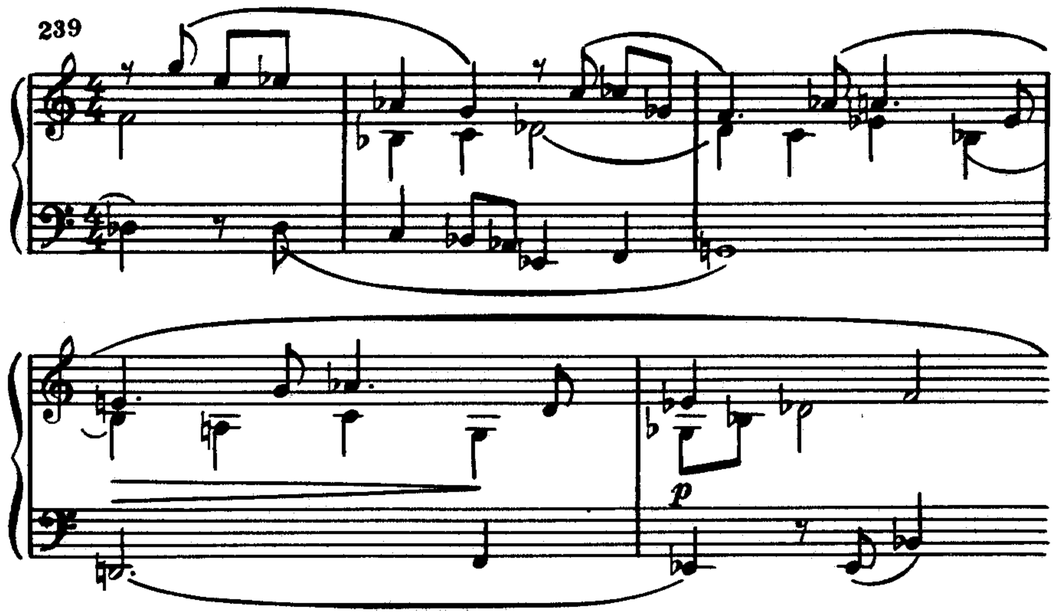
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Тональные планы отдельных фуг отражают нередко такую же направленность развития архитектоники проведений (см., например, фуги 2,6).

Незамкнутость тем фуг и свободная замена их окончаний при высоком уровне хроматизации исключает необходимость в модуляционных интермедиях даже при соединении далеких тональностей. В сочетании с приверженностью к вариационному развитию это значительно снижает роль интермедий, место которых нередко занимают краткие экспозиции новых тем (см. фуги № 1, 2, 4).

Все фуги цикла трехголосны. Их ткань в высшей степени полифонична, чему главным образом способствует ритм и вертикаль, которая весьма насыщена несливающимися — то более, то менее диссонирующими — созвучиями. Даже акустические консонансы при такой высокой степени хроматизации редко выполняют роль разрядки. Напряженность диссонантности неодинакова. Идея внутренней динамики, создаваемой в процессе перехода диссонанса в консонанс, получила своеобразную трактовку: она превратилась в градацию диссонантности, в использование различной степени диссонантности для нарастания или убывания напряжения. При этом заметна продуманная техника следования друг за другом диссонансов: а) диссонирующий звук движется (разрешается) в любом направлении; б) от диссонирующего звука делается скачок, диссонанс остается неразрешенным; в) в момент разрешения диссонирующего звука свободный голос движется таким образом, что создает новый диссонанс с разрешением или свободным голосом:

239



г) двойные диссонансы (например, задержания) разрешаются неодновременно; д) мягкий диссонанс переходит в более напряженный или наоборот; е) диссонансы разрешаются на расстоянии, то есть между диссонирующим звуком и его разрешением вставлены последовательности звуков; ж) разрешающий звук возникает уже на новой гармонии, где сам является задержанием (неаккордовым звуком); з) пульс смен гармоний у Хиндемита значительно медленнее, чем, например, в фугах Регера. Мелодическая (и ритмическая) развитость голосов создает нередко полигармонические сочетания, то есть развитие одновременно

звучащих голосов на основе различных гармоний (см. т. 6—7 фуги № 12). Здесь в верхнем голосе формируется нонаккорд от *g*, в нижнем же образуется трезвучие от *dis*. Наибольшую сложность и неопределенность для восприятия создает частое одновременное звучание разных терций, особенно в септаккордах.

В фугах Хиндемита отражается усиление принципа вариационного развития, характерного для всего послеклассического, точнее — позднеромантического периода. И это связано здесь с изменением тонально-ладового мышления. В самом деле, Бах, опираясь в фуге на тональную централизацию, для достижения музыкального единства мог ограничиться порой минимальным числом полных проведений темы. Интенсивно разрабатывая интонации темы, усиливая роль и значение интермедии, он создавал весьма разнообразные формы. Гайдн, Моцарт и Бетховен еще более развили разработочные разделы фуги; у Берлиоза и Листа разработка доводится и до образных трансформаций. В послеклассическое же время акцент перемещается на принцип вариационного развития, красочные перегармонизации, обращение, уменьшение, ракоход, то есть усиливается конструктивная роль самой темы и фуги все чаще представляют собой как бы нанизанные подряд ее проведения. До тех пор, пока тема и вся форма сохраняет тональную ориентацию на уровне четко улавливаемом, усиление вариационности приводит лишь к небольшому ослаблению внутренней динамики, двигаясь и развиваясь путем сопоставления более крупных пластов.

В цикле Хиндемита мы встречаемся с новой и продуманной системой сочетания традиционных моментов с теоретически осмысленными основами музыкальных идей. Равноправие терций во всех гармониях, густой хроматизм и диссонантность создают такой комплекс средств, который приводит к ослаблению динамики развития. В предельно концентрированной полифонической ткани мелодико-гармонические связи более рассредоточены, а господство градированной диссонантности создает на новом уровне эффект, аналогичный господству консонантности в ткани строгого письма. В целом в фугах этого автора ощутимо значительное снижение гармонической динамики, которая лишь частично компенсируется ритмическим током «барочного» тематизма и вниманием к интенсивной подвижности голосов. Известная стилистическая пестрота этого тематизма в сочетании с гармонией XX века требует немалой подготовки к восприятию данного опуса.

В творчестве советских композиторов наряду с усилением процесса взаимодействия и синтеза приемов и принципов полифонического и гомофонного формообразования в крупных симфонических и камерных сочинениях наблюдается возрождение интереса к циклическим полифоническим формам, в частности к пассакалии, к прелюдии и фуге. Форма фуги, в свою очередь, симфонизировалась.

Проблемы специфического развития циклических произведений и связанные с ними особенности музыкального мышления нашего времени рассматривались лишь вскользь. Трактовка же формы фуги, например, Шостаковичем в его ор. 87, Щедриным в «24-х прелюдиях и фугах» и рядом композиторов национальных республик — И. Асеевым, Г. Мушелем, К. Сорокиным, Г. Чеботарян — представляет особый интерес. Наряду с общими закономерностями в фугах этих авторов проявляются индивидуальные черты, а также особенности различных музыкальных национальных культур. Отражение в них самобытных черт народного творчества — тематизма, структуры, интонационных (линеарных и гармонических), ритмических и ладотональных особенностей — дает основу для рассмотрения интенсификации взаимодействия и

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

взаимообогащения музыкальных культур Запада и Востока. Так, например, композиторы Узбекистана в своей профессиональной музыке используют предпосылки к полифонизации, которые заложены в народном творчестве, а именно в вариантности монодии, в традиции парных ансамблевых исполнений, в вариантной повторности построений различными голосами — то есть во всем том, что скрывает потенциальные возможности имитационного развития.

Отражение национального колорита проявилось в темах фуг, преобладании диатонической основы и в своеобразной хроматике, связанной с активным взаимодействием диатонических ладообразований, в протяженности тем, отражающей привычку слушателей к монодии, в ритмике, в своеобразии ответов — чаще реальных, их особой гармонизации, в «сопротивлении» вводнотонности, в редком применении сложных контрапунктов и удержанных противосложений.

В цикле Д. Шостаковича «24 прелюдии и фуги» ор. 87 обращает на себя внимание прочное объединение прелюдии с последующей фугой, которое всегда образует контрастно-составную форму и исполняется без остановки. Фуги здесь во всех случаях широко развитые и отражают современный уровень тонального мышления. В экспозициях не только тонико-доминантовая сфера, но и родственные тональности противоположного ладового наклонения; соответственно в развивающей части круг тональностей не ограничивается близким родством, а охватывает полный круг тональностей, включающий и самые отдаленные. После экспозиционных проведений темы в тональностях противоположного ладового наклонения тональное развитие, как правило, замыкается путем возврата к основной тональности. Экспозиции поэтому могли бы квалифицироваться как малые фуги, составляющие первые части больших трехчастных форм. В соответствии с разросшейся экспозицией обычно бывает расширена и завершающая часть, в которой наряду с возвратом основной тональности даются проведения, отражающие общий широкий тональный план развивающей части.

Своеобразие фуг цикла основывается на стремлении автора отразить их русскую национальную основу. Оно проявляется уже в темах. Если тематизм фуг C, e, g, c, d, f, cis представляет собой сферу народно-песенной лирики, то в темах фуг a, G, D, A, E, As, b отчетливо отражается их инструментальное происхождение, связанное с танцевальностью, движением хороводного характера, народно-инструментальными наигрышами. Но в темах всех без исключения фуг мы обнаружим заметные черты народно-ладового мышления. Они сказываются в своеобразии ладовой структуры, в неполных звукорядах, меньшей ладовой централизации, легкости смен опоры, окончаниях на слабом времени, отсутствии отчетливо модулирующих тем, опоре начал и заключений на приму или квинту. Темы, как правило, протяженные, что существенно влияет на их характер и отражается на большей развернутости формы фуг, особенно в тех частных случаях, когда господствует вариационный принцип развития. Темы песенного характера нередко по протяженности превышают классические восьмитакты и порой обнаруживают моменты внутритемной повторности мелодических оборотов (см. фуги fis, B, gis, A).

Типичная для тем образная определенность и колорит поддерживаются композитором и в последующем их развитии.

Шостакович редко использует тональный ответ, часто проводит тему в доминанте без дополнительных знаков, что придает темам характер миксолидийского мажора или фригийского минора. Внимание к интонационной устойчивости темы в ряде случаев приводит к использованию таких тональных планов, при которых тема не изменяет тональную окраску, в ином случае ладовая переменность самой темы находит немедленное раскрытие уже в первом ответе, который содержит ладовый контраст (см. Фугу B).

В смене ладовых красок, как правило, принимают интенсивное участие интермедии. Сочинённые обычно в сложном контрапункте, они неоднократно используются в производных соединениях, что включает их таким образом в господствующую сферу вариационного развития. Если учесть, что в очень многих фугах этого цикла противосложения удержаны на всем протяжении пьесы, то справедливо отнести эти произведения к пермутационным фугам, которые часто встречались в хоровой музыке Баха.

Представляет интерес проблема единства цикла прелюдии и фуги. Основой его является тональное объединение, которое чаще поддерживается тематическими связями; либо тема фуги появляется уже в тексте прелюдии (№ 24), либо мелодический материал темы постепенно накапливается в процессе развития прелюдии (№ 2, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 14, 21), либо, наконец, прелюдия обнаруживает отчетливые общие с фугой жанровые признаки и тогда выполняет функцию не только вступления к фуге, но и развивает своими фактурными средствами основной образ цикла. Фактурный контраст, так же как и связанные с типом изложения принципы формообразования, создает тонально-тематическое, а иногда и жанровое единство цикла.

В нефугированных частях опуса (прелюдиях) используются, тем не менее, и полифонические принципы формообразования. Так, например, в первой части сложной трехчастной формы Прелюдии № 17 мелодико-ритмическое ostinato сопутствует изложению шеститактной басовой темы и ее проведению в доминанте в верхнем голосе; ритмическое ostinato продолжается, сопровождая новый четырехтакт с трехтактным репризным продолжением, как и их повторение в верхнем регистре в производном соединении.

Аналогична по строению и очень прозрачная по фактуре средняя часть Прелюдии. Третья часть представляет собой своеобразно сжатую репризу первой части с дополнением. В первой части порознь излагавшийся тематический материал (по типу тема — ответ) так соединен здесь на фоне преобразованного ритмического ostinato, что тоническое его басовое проведение удвоено в дуодециму через октаву, отчего возникает впечатление органной микстуры.

Формы прелюдий весьма разнообразны, хотя преобладают двух- и трехчастные, границы которых не всегда отчетливы. В некоторых прелюдиях обращает на себя внимание проникновение полифонических принципов и приемов развития. Так, Прелюдия № 12 (gis) представляет собой пассакалию (тему с девятью вариациями) на basso ostinato.

Фуги из цикла «24 прелюдии и фуги» Г. Мушеля — образцы новаторского освоения ладотональных отношений на основе узбекского народно-песенного и народно-инструментального тематизма; они содержат весьма заметное обновление интонационной сферы. В цикле Мушеля форма фуги — детище западноевропейской культуры — обнаруживает прекрасную гибкость. Песенные и инструментальные однородные темы получают в экспозициях преимущественно вариационно-полифоническое развитие. В развивающих частях разработочные приемы (дробление и вычленение) ведут к нарастанию движения от малозначительных интермедий к центральным — кульминационным. В такие моменты появляются иногда и гомофонные эпизоды. Завер-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

шающие части (иногда репризы) обычно сжатые и переходят в коды (см. № 15 и 17).

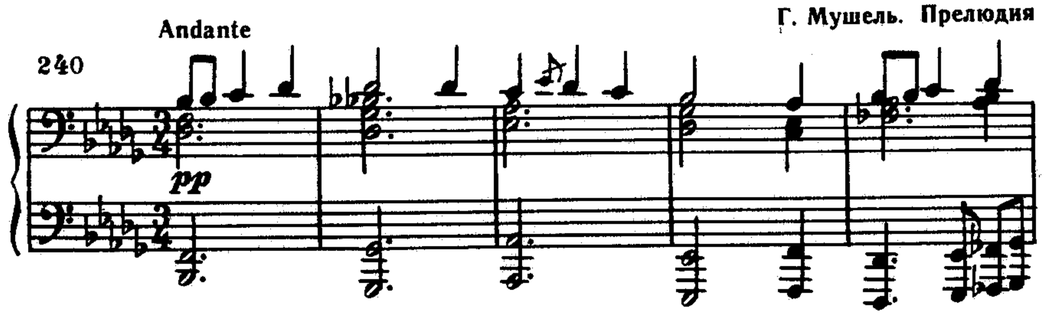
В фугах весьма органично использованы такие преобразования тем, как обращение или увеличение. Сложные контрапункты встречаются лишь в развивающих частях; удержанные противосложения — редкость (см. Фугу es). Незамкнутые каденцией, лишенные четких цезур темы легко переходят в развертывание уже в самом начале развивающих частей. Вариационность как прием показа и развития темы основана здесь на присоединении в каждом следующем ее проведении новых контрапунктов, которые, однако, обычно сотканы из интонационного материала самой темы. Точные каноны или микроимитации — редкость, зато множество свободных (неточных), а иногда также и ритмических имитаций.

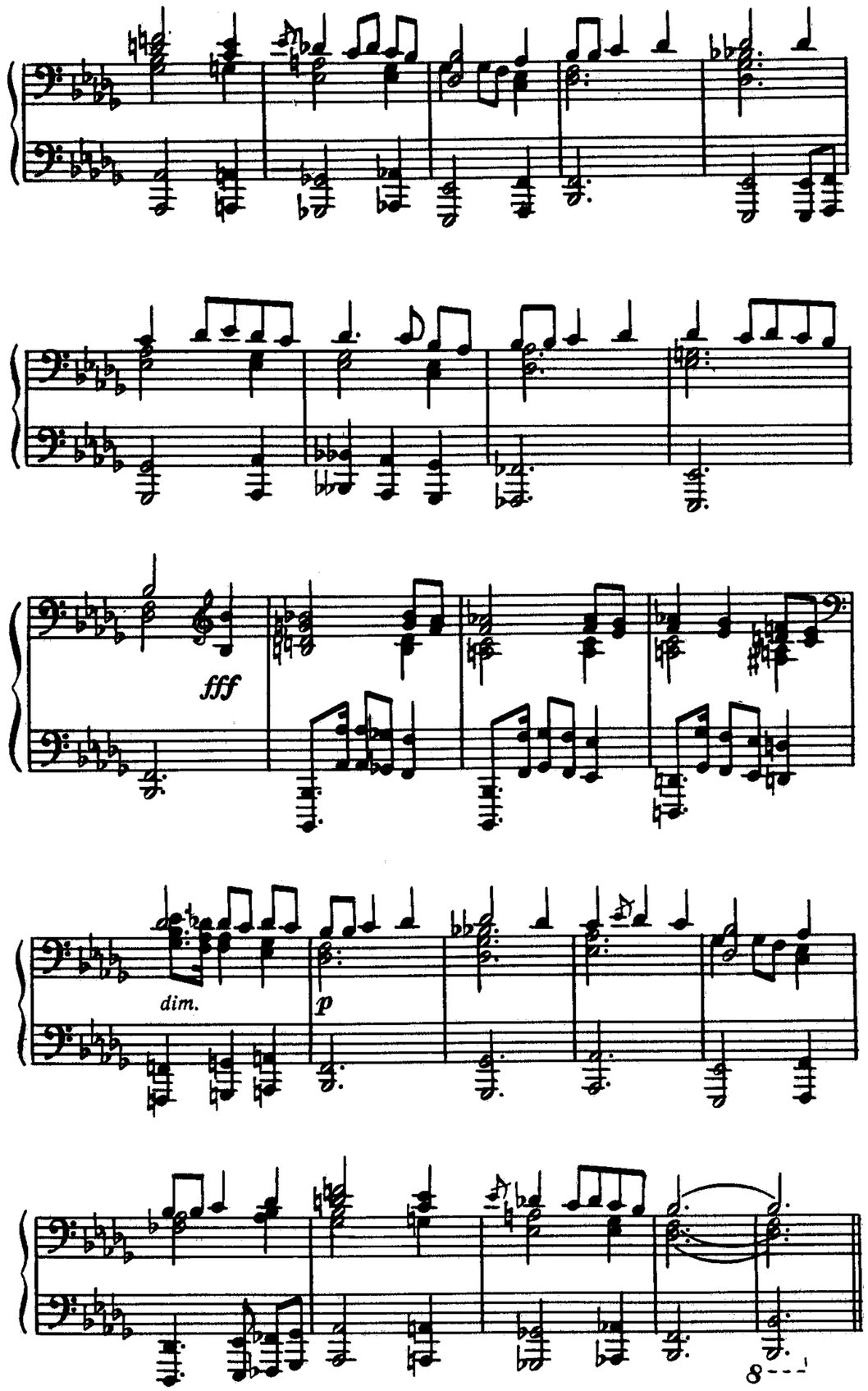
В двойных фугах (№ 16 и 22) вторые темы имеют отдельную экспозицию и развитие, образуя вторую часть трехчастной формы; в заключительной же части совместные проведения двух тем звучат как утверждение одного (основного) сложного образа. Последнее достигается посредством фактурного выделения (подчеркивания интервальными или аккордовыми дублировками основной темы). Заключительные части множества фуг (в том числе и на одну тему) приводят через постепенное усложнение фактуры к заключительным аккордовым изложениям темы, то есть к сложному двух-, редко — трехголосию. Это вносит известную образную трансформацию, новую краску, массивность, соответствует одному из назначений как педагогической, так и концертной литературы. Заключительные трезвучные и септаккордовые дублировки подводят итог использованию разнообразнейших параллелизмов, кварт, квинт, септим, трезвучий, септаккордов.

В самом гематизме и развертывании сочетающихся мелодических линий отражается практика свободной импровизации монодий. Именно творческое применение национальных принципов музыкального мышления в, казалось бы, полностью отстоявшихся формах ощущается как новое, привлекает внимание оригинальным результатом. Своеобразие ладотональной сферы отражено и в заключительных каденциях, роль которых весьма заметна, и в достижении единства циклов (прелюдии и фуги). Это единство достигается различными средствами: тонально-ладовыми, общностью тематических построений (см. № 3, 4, 5, 7, 11, 12, 14, 18, 21).

Большей частью весьма лаконичные и краткие прелюдии обычно представляют собой простые двух- или трехчастные формы с преобладанием гомофонного склада, частыми органными пунктами, иногда приобретающими форму ostinato. В их ладотональном развитии признаки синтеза всевозможных народных ладов и разновидностей мажоро-минора еще более сконцентрированы, они особенно ярко выявляют здесь свои гармонические и мелодические краски:

Г. Мушель. Прелюдия



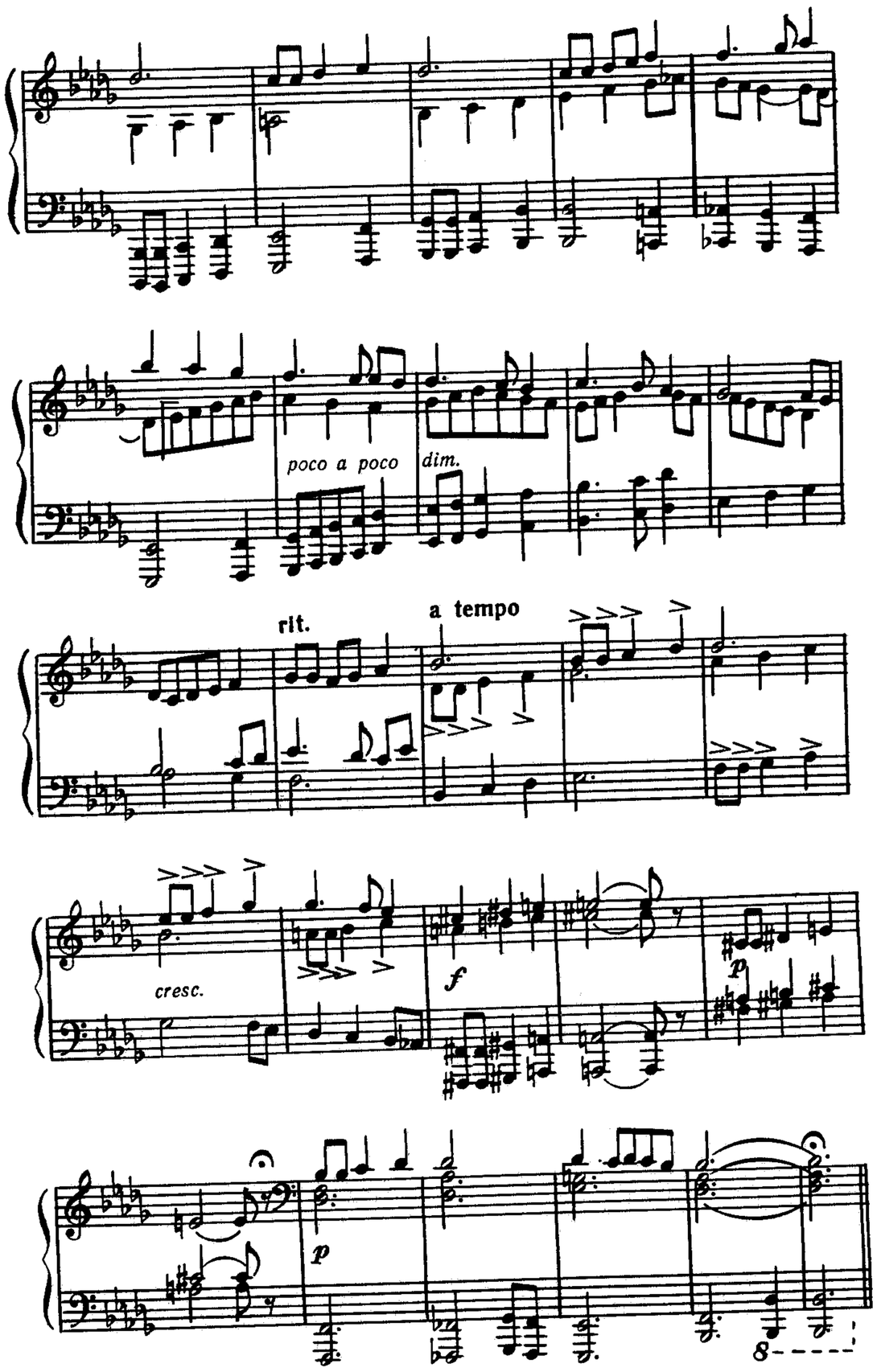


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Andantino

Фуга

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



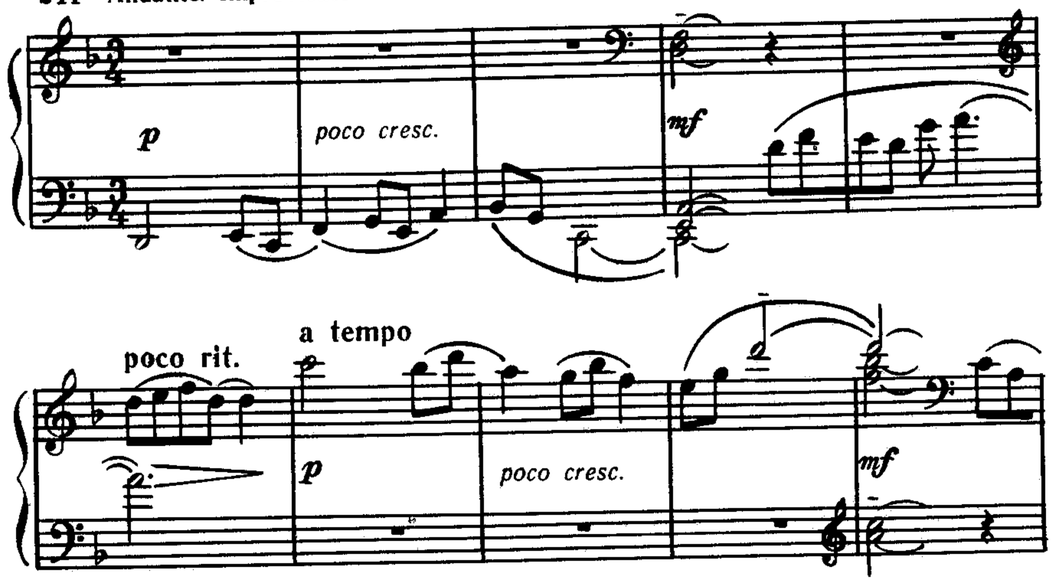
Цикл прелюдий и фуг Мушеля не единственный новаторский опус, связанный с использованием народно-песенного и инструментального материала.

Циклы прелюдий и фуг украинских композиторов (Бибика В. С., Ассеева И. М.) в ряде случаев весьма своеобразно приближаются к интонационной сфере народной песни.

В цикле «Двенадцать прелюдий и фуг» А. Пирумова, очевидно, не ставилась задача специального отражения тематических признаков народно-песенных или инструментальных образцов, хотя в отдельных темах фуг (№ 3, 8) эти признаки присутствуют. Заметно стремление автора показать в тематизме фуг, в раскрытии их содержания различные приемы преобразования и контрапунктической техники. Показательно, что в подавляющем большинстве фуг тема выступает в основном и обращенном виде, проникая в этом варианте уже в экспозицию. Во всех фугах автор демонстрирует в большей или меньшей степени каноническую технику в виде множества стреттных проведений темы или противосложений. Тональные планы, как правило, весьма широки. При этом в отдельных случаях уже в экспозиции участвуют проведения темы, как в ор. 16 С. Танеева, в тональностях не только тонико-доминантовых отношений, чем стирается грань экспозиции и сокращаются ее размеры. Постоянное внимание к канонической технике и использованию тематических преобразований (обращений, ракоходов) в ряде фуг почти полностью вытеснило разработочную интермедию. Единичные интермедии конструктивного характера (фуги № 4, 5, отчасти 3) также демонстрируют именно каноническую технику. В таком толковании формы фуги проявляется общая для многих композиторов тенденция, характерная для нашего времени, к усилению вариационной структуры определенного типа, явно отдающей предпочтение обратимому контрапункту и канонической разработке тематического материала *.

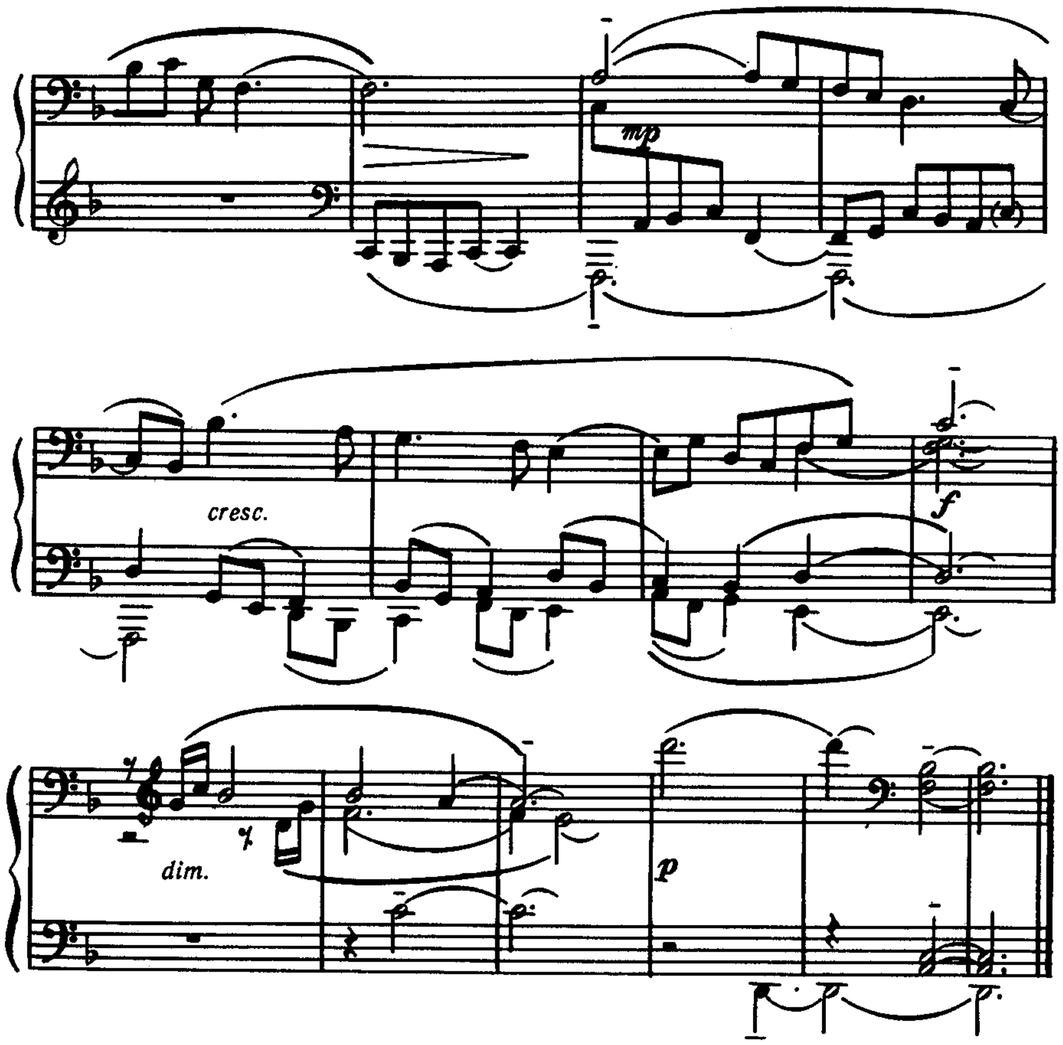
А. Пирумов. Прелюдия

241 Andante. Improvisato



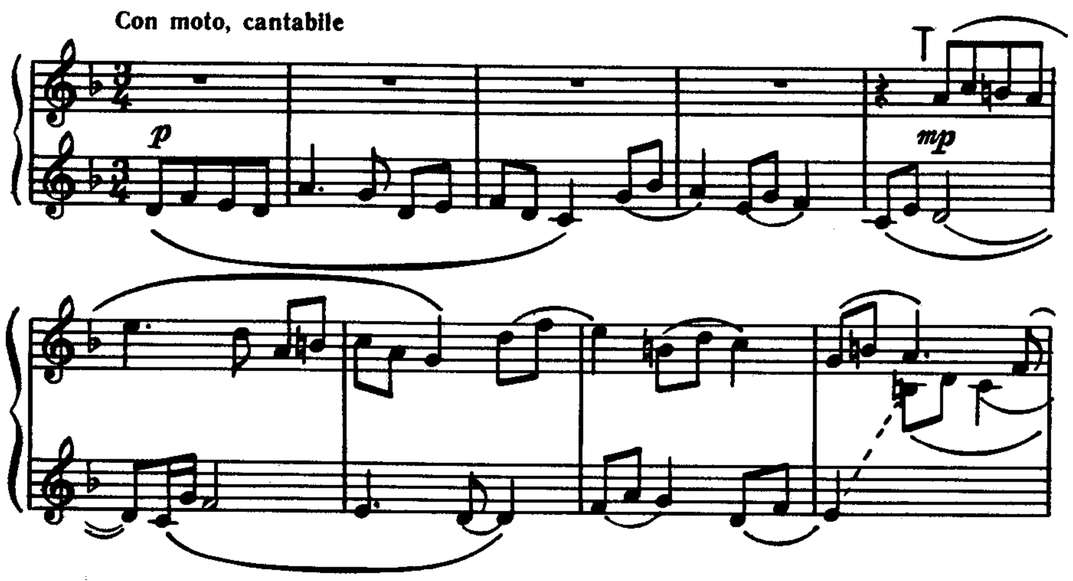
* См. также фуги № 2, 7, 9, 11, 14, 15, 19, 20, 23 из цикла «24 прелюдии и фуги» Р. Щедрина.

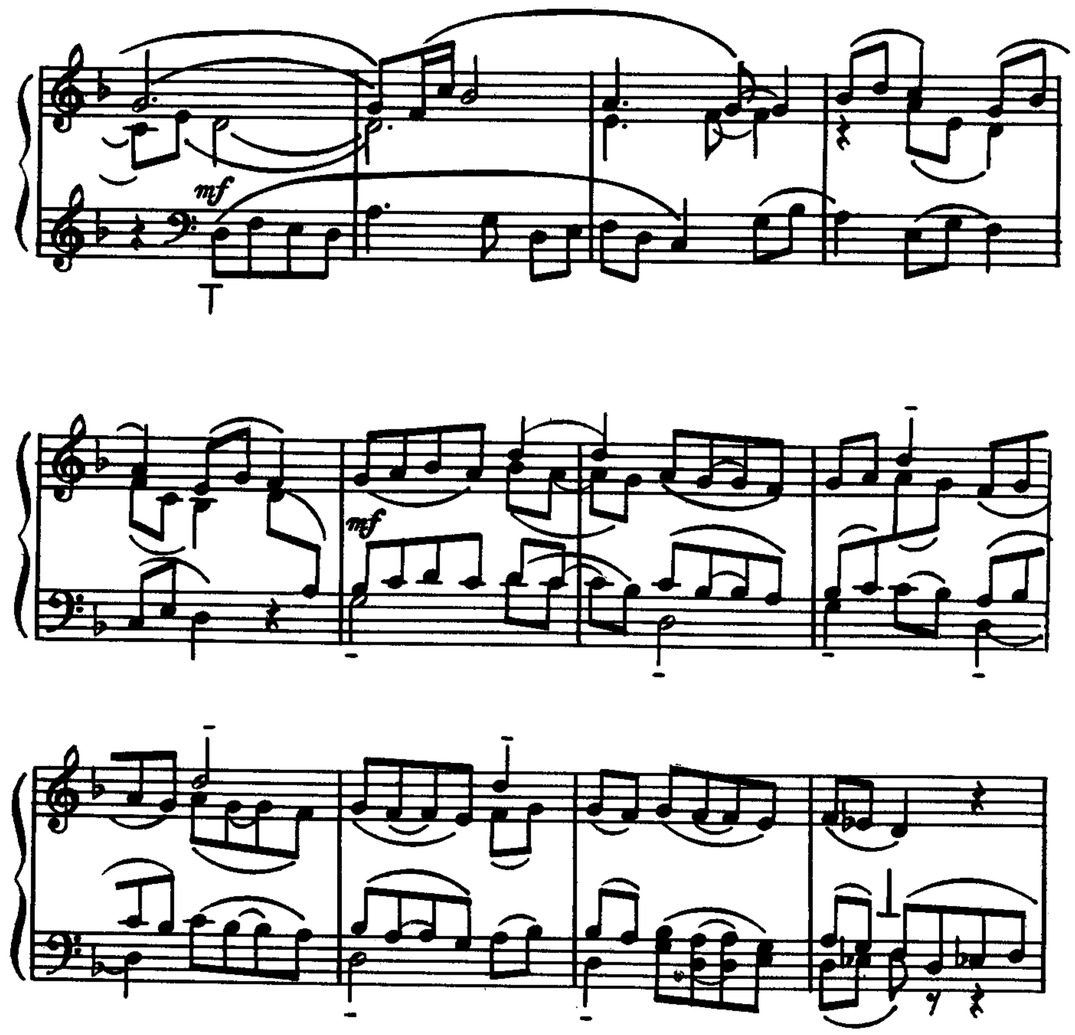
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

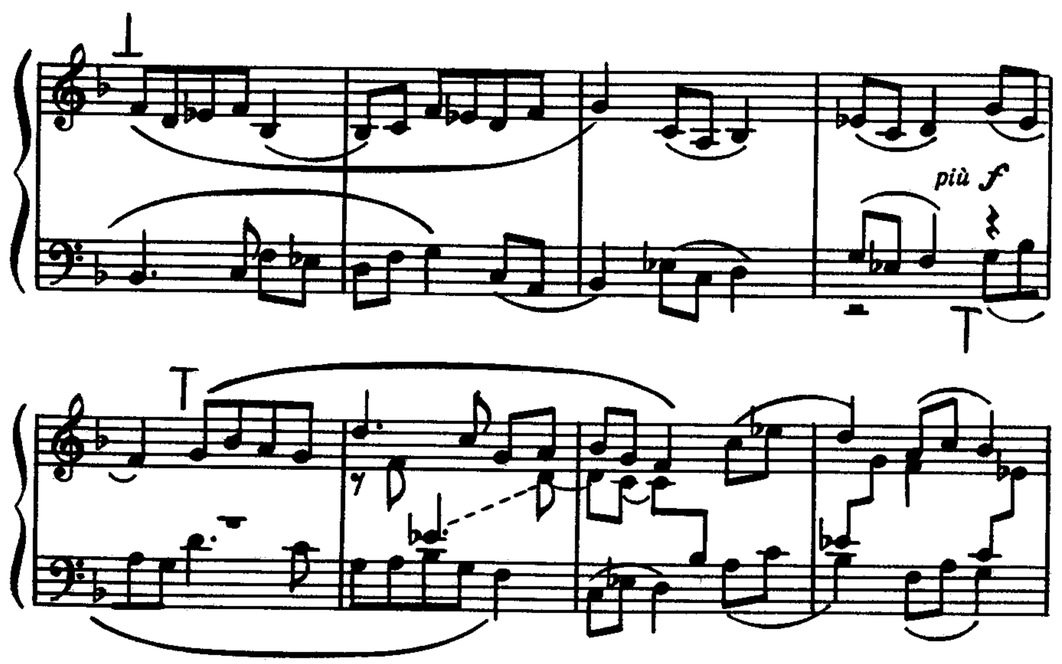


Фуга

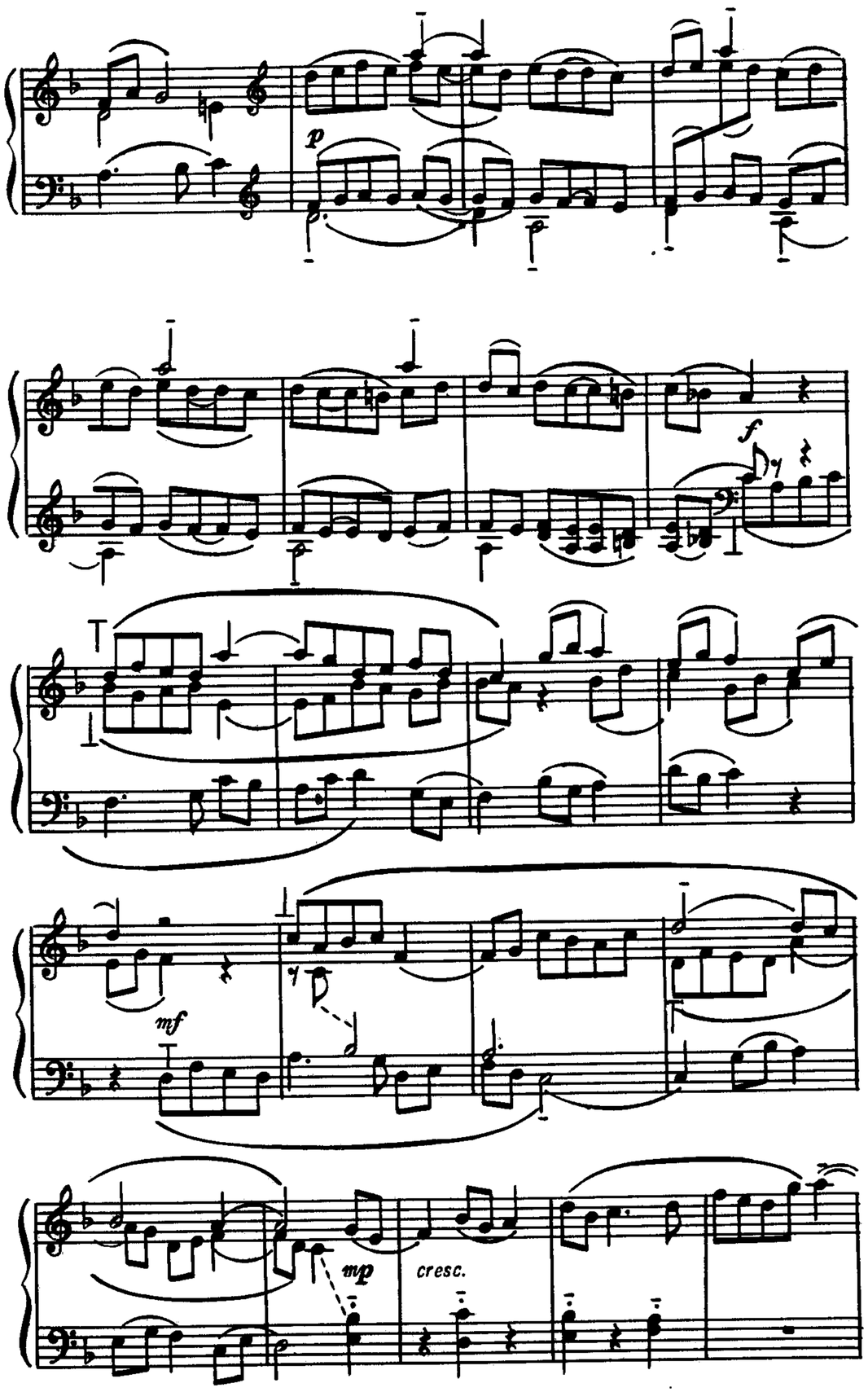
Con moto, cantabile

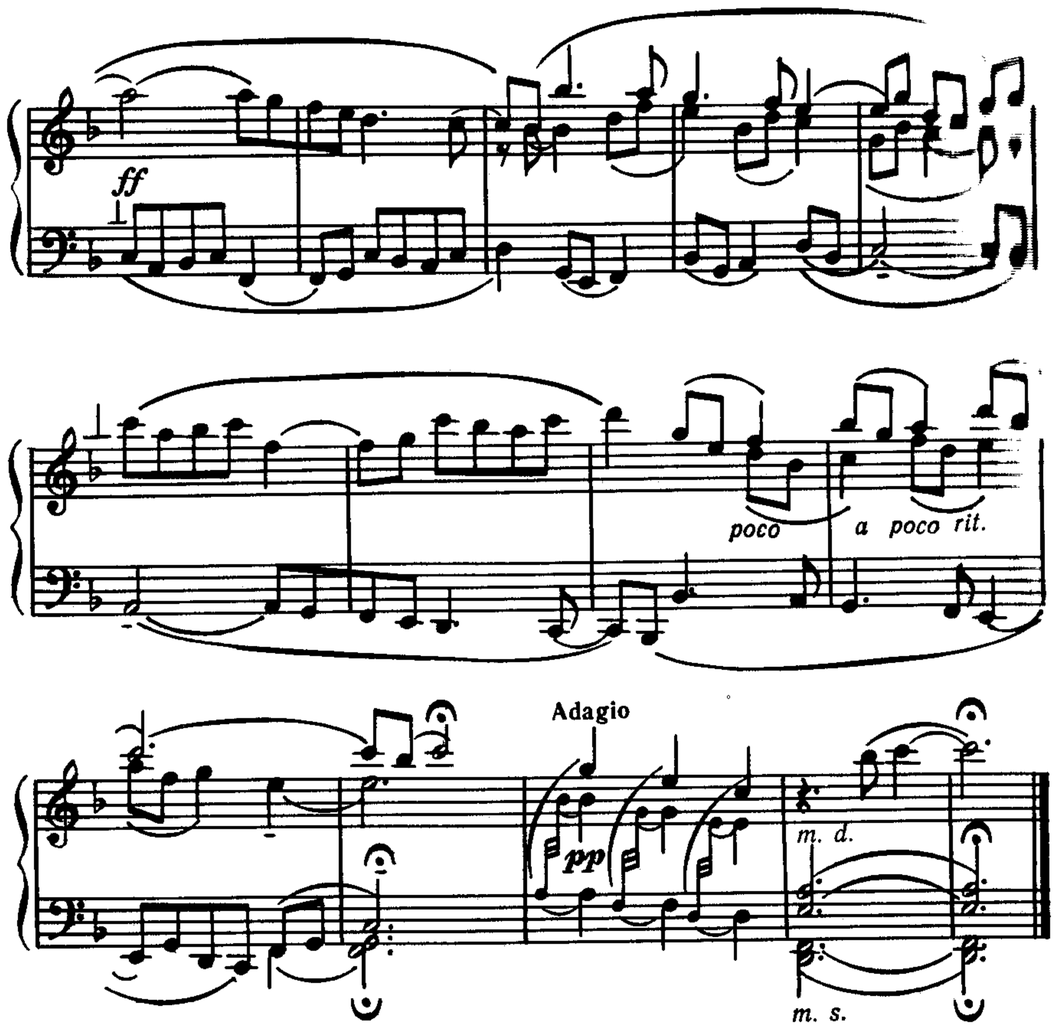






Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





Применение такой техники в условиях использования диссонансов почти наравне с консонансами и, что особенно существенно, без динамики их сопряжения оказывается значительно облегченным, во всяком случае отменяющим множество ограничений. В этих условиях совершенно естественна большая типизация формы фуги, меньшая свобода ее развертывания, другими словами, идея использования прежде всего ухищрений полифонической техники оказывается доминирующей, подчиняет себе все остальные. В основе этого лежит, разумеется, стремление к свободной линеарности, не стесненной ограничениями вертикали.

Так, Фуга № 12 из «Полифонической тетради» Пирумова лишена интермедий. Она построена на проведениях вариантов темы и их различных, преимущественно стреттных сочетаний. На басовое ostinato — четыре проведения — накладывается тема в обращении, затем в ракоходном движении и обращении ракоходного проведения. За такой своеобразной экспозицией следуют перемещаемые в различные октавы проведения темы в прямом, затем в обращенном движении, которым контрапунктирует начало темы в четырехкратном увеличении. Эти преобразованные проведения создают фактурный контраст и заменяют интермедию.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В тактах 21—48 следуют друг за другом усложняющиеся стреттные проведения темы (т. 21—28, 29—40 и 41—48), где стретта основной темы, в виде канонической секвенции, движущейся по целотонной гамме вверх, приводит к кульминационным четырем трехголосным звеньям простой секвенции. В каждом ее звене сочетаются основная и обращенная темы с обращением ракохода темы в увеличении (т. 29—40). В тактах 41—48 звучит обращение стретты из тактов 21—28, за которым следует заменяющее интермедию проведение темы на органном пункте *h*. Такты 52—69 представляют собой несколько преобразованную репризу остинатной экспозиции, за ней следует кода — Meno mosso (т. 70—88).

Двенадцатиступенная, тонально слабо ориентированная тема оказалась единственным конструктивным элементом, который своим постоянным присутствием и рзнообразием стреттных сочетаний, преобразований, динамическими средствами, сопоставлением плотности и прозрачности звучания заменил функциональную динамику тонального развития.

В цикле «24 прелюдии и фуги» Р. Щедрина для фортепиано специфика инструмента выявлена значительно острее, чем это имело место, например, у Хиндемита или Мушеля и Пирумова. Среди пьес этого цикла нет образцов песенного характера, тем не менее круг образов, так же как и интонационный облик тем, расширен и нов. Тонально ориентированные, они нередко построены на корреспондировании двух терций. Насыщенность хроматикой и диссонантностью вертикали сочетается в этих фугах с преобладанием вариационного принципа. Роль разработочных интермедий весьма незначительна. Применение канонов, стретт, обращенных тем и ракоходов демонстрирует технику сложного контрапункта (см. фуги № 2, 9, 14, 15, 16, 19, 20, 23). В фугах преобладает трехчастная форма, но используются также сонатная (№ 3), рондальная, двухчастная формы. Фуги отличаются и крайне редким применением гармонических кадансов — цезур. Структурные грани обычно фиксируются сменами фактуры — разрядками или, наоборот, уплотнениями ткани. Вертикаль в фугах Щедрина в принципе близка вертикали фуг Хиндемита. Несмотря на то что в большинстве пьес использован одноименно-параллельный мажоро-минор или миноро-мажор и различные терцовые тоны нередко звучат в одновременности, одно из ладовых наклонений обычно превалирует. Уровень диссонантности, однако, столь высок, а хроматика столь насыщенна, что тональный центр порой едва намечается; в заключительных каденциях он редко представлен в виде определяющего консонанса — как правило, они оканчиваются диссонансным пятном.

Произведение Щедрина значительно по замыслу и разнообразию использования приемов полифонической техники, но для его восприятия требуется основательная и особо направленная подготовка. Если Хиндемит в своем цикле фуг ограничивает их трехголосием, что облегчает восприятие очень сложной полифоничности ткани, то Щедрин применяет формы сложных многоголосных фуг — среди двадцати четырех фуг две двухголосных, пятнадцать трехголосных, пять четырехголосных и две пятиголосных.

Некоторое ослабление ладотональной централизованности и ладовой динамики в известной мере компенсируется усилением конструктивной роли самой темы. Там, где использование интермедий ограничено, выдвигается вариационное развитие тематических проведений, обращение ракохода, увеличение или уменьшение. Отсутствие фиксированных окончаний тем приводит к свободному варьированию их протяженности, взаимодействующему с варьированием интонационных деталей, которые, однако, не влияют на образную сущность и узнаваемость тематических образований. Точное изложение темы более или менее обязательно лишь в экспозиции. В дальнейшем композитор обращается с темой изобретательно и свободно. Расположение проведений на весьма широком друг от друга расстоянии, обилие стретт предъявляют исполнителю очень большие требования к дифференциации линий. Если при обилии хроматики тональная ориентация темы порой и завуалирована, то в фуге в целом даже при большом охвате тональностей периферии основная тональность выявлена. Свобода в использовании тональностей внутри фуг касается и экспозиций. В фугах № 6, 8, 13, 17, 21, 23 уже в экспозиции ответы даются не в доминантовой сфере. В этом отношении фуги Щедрина не лишены известного экспериментального задора, перекликающегося с юмористическим или саркастическим планом в фугах его «Поэтория» и «Бюрократиады». Форма фуги у Щедрина исключительно гибкая, она вмещает множество индивидуальных приемов, которые, в частности, способствуют превращению цикла в собрание технически сложных концертных пьес.

В ряде фуг (№ 2, 3, 5, 7, 9, 11, 16, 19, 20) в развивающих и завершающих частях использованы стретты, каноны, темы в прямом, возвратном движении и обращении. Много фуг в трехчастной форме. Если в отдельных образцах имеют место незначительные модуляционные интермедии-связки, то в фугах № 3, 7, 12, 13, 16, 23 более значительные интермедии играют конструктивную роль, образуя эпизоды между группами проведений темы и выполняя роль эпизодов рондовариантной формы, или, как в фугах № 3 и 23, — роль побочной партии.

В «Полифонической тетради» Щедрина особое внимание уделяется каноническим образованиям, ostinato, зеркальным построениям, сложным контрапунктам. Пьесы этого собрания сравнительно короткие, и поэтому в каждой из них демонстрируется техника одного приема. Подобные задачи в ряде пьес практически привели к отказу от тональной ориентации, к замещению ее организующей роли другими конструктивными приемами. Каноническая техника и техника сложных контрапунктов здесь особая, так как внимание к вертикали предельно снижено.

Фиксированность высоты каждого тона располагает к свободе в интонационных сопряжениях и объясняет в немалой степени различие тематизма и интонационных комплексов фортепианного и хорового многоголосия.

Иного склада полифония в хорах a cappella Щедрина. Несмотря на высокий уровень диссонантности вертикали, ладотональная динамика здесь отчетливее, интонационный язык теплее, в нем нет остроты и жесткости, присущей многим прелюдиям и фугам.

В тематизме Щедрина проявляется иное, чем у многих предшественников, отношение к диссонансу. Мелодические линии в фугах обладают интонационной остротой. Диссонансы обычно не разрешаются в направлении тяготения, то есть не составляют функциональных сопряжений с окружением. Устои часто становятся заметными лишь посредством их многократного повторения (см. тему Фуги № 4). Гармонические диссонансы либо вовсе не разрешаются, либо их разрешение происходит на очень большом расстоянии.

Ритм при сложности интонационного содержания темы чаще простой (см. фуги № 2, 3, 5). Для лучшего восприятия композитор нередко повторяет сложные интонационно-ритмические сочетания. За пределами экспозиции изменения в этой области довольно интенсивны.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Задания

I. Прочитать: Бать Н. Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, редактор-составитель Вл. Протопопов, с. 286—297.

II. Проанализировать по две прелюдии и фуги из полифонических циклов П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Г. Мушеля, А. Пирумова и Р. Щедрина.

III. Продолжить работу над сочинением полифонических пьес.

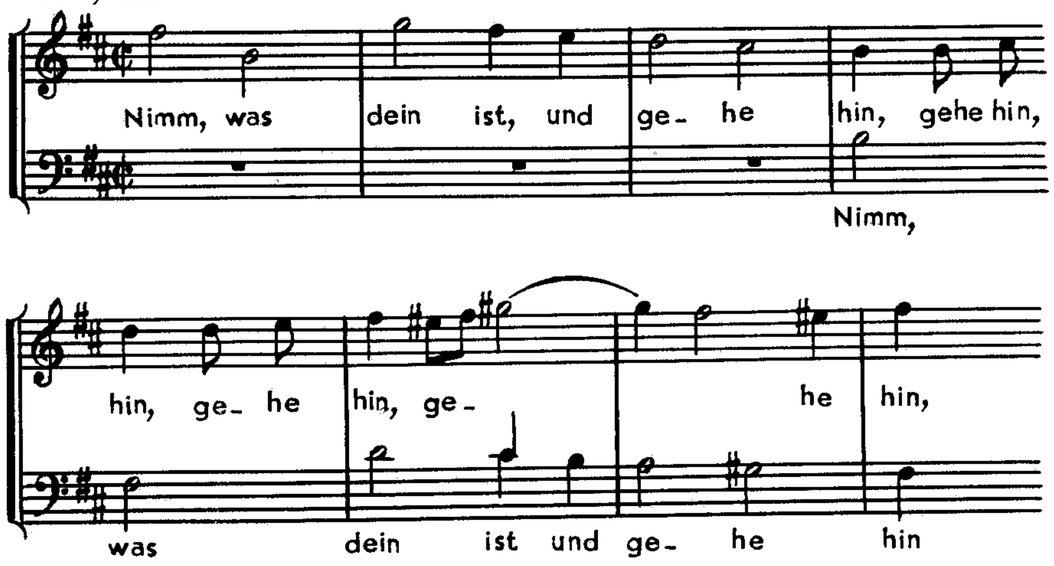
ХОРОВЫЕ ФУГИ

Имитационное изложение темы, фугированные экспозиции тематического материала, использование удержанных контрапунктов (противосложений) с применением вертикально- или горизонтально-подвижных контрапунктов, многие другие полифонические средства формообразования выступают в различном синтезе с иными (гармоническими) формообразующими средствами в частях инструментальных сюит, в вокальных формах (хорах, ансамблях), инструментальных концертах и т. д.

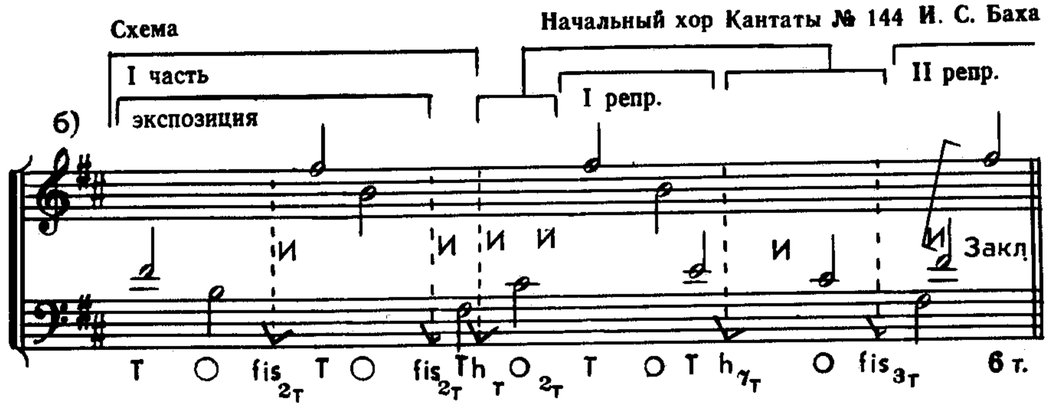
Форма фуги весьма редко используется как самостоятельная часть цикла (мессы, кантаты или оратории). В заглавных хорах или ансамблях крупных циклических произведений фуга часто входит в качестве центрального раздела, окруженного гомофонными оркестровыми или хоровыми разделами. Как бы вмонтированные в крупное целое, эти фуги обнаруживают разнообразную структуру и гибкость формы. Бах такие несамостоятельные (в том числе вокальные) фуги не называет фугами.

Как уже говорилось, форма фуги в вокальных произведениях в значительной степени определяется содержанием и формой текста, необходимостью его изложения в доступном для восприятия виде. Во множестве случаев текстом для такого хора избирается краткое поэтическое изречение, содержание которого раскрывается на протяжении всего номера:

242а) Alla breve — И. С. Бах. Кантата № 144



Текст, изложенный теноровой партией в теме фуги, в дальнейшем полностью повторяется с каждым новым проведением темы или ответа. Противосложения и интермедии повторяют лишь значительные слова фразы. Начальное изложение с последующими повторениями и вычленениями позволяет без ущерба для слышимости текста строить хоровую фугу:



Экспозиция с одним дополнительным проведением составляет первую часть одноладовой фуги. Две краткие интермедии выполняют в экспозиции не только модуляционную роль, они построены на тематическом материале удержанного противосложения. На том же материале, но с новыми контрапунктами, построены более развернутые интермедии, окружающие первую репризу и предваряющие вторую репризу рондальной формы. В середине двух отмеченных интермедий — два ответа (бас и тенор).

Более пространный текстовой период лежит в основе заглавного хора Кантаты № 47: «Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden, und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöhet werden».

Всем известное изречение состоит из двух фраз, по смыслу противостоящих друг другу. Первую фразу текста в пространной теме излагает теноровая партия, вторую также исполняют тенора, но в качестве противосложения к ответу. Альтовая партия, вступающая с ответом, повторяет первую фразу текста. Первое противосложение удерживается, и во всех хоровых партиях с ним всегда звучит вторая фраза текста, в то время как тема и ответ всегда звучат с текстом первой фразы. Все проведения темы завершаются отчетливыми каденциями, не создающими, однако, цезур, а удержанное противосложение, начало которого выполняет роль кодетты, мелодически развито и является как бы продолжением темы, над которым стреттно вступает ответ. За басовым проведением темы в экспозиции противосложение в этой партии проводится терцией выше, то есть в B-dur, не будучи в данный момент противосложением. В такте 89 совершенной каденцией в параллельной тональности заканчивается экспозиция фуги, которая здесь, в отличие от обычных случаев, включает модуляцию в эту параллельную тональность.

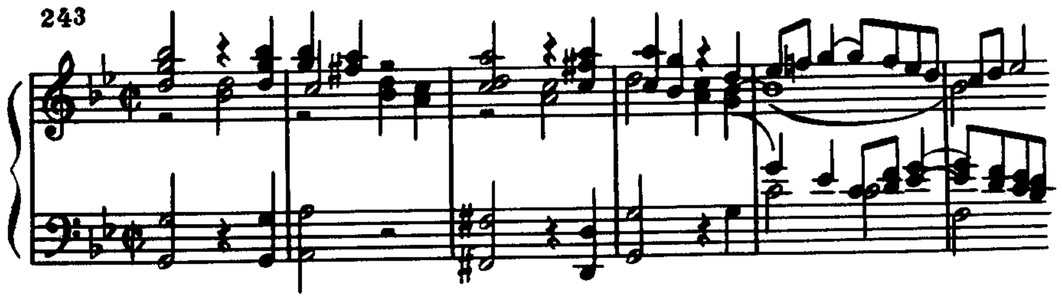
В разработочной интермедии почти синхронно повторяются всеми партиями слова первой фразы, при этом к вычлененному началу темы здесь присоединяются новые контрапункты (т. 90—102). В тактах 103—152 тема и ответ с противосложением и с теми же текстами проходят в иной последовательности, но по тем же тональностям, за исключением басового голоса. Басовое проведение звучит в субдоминан-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

товой тональности вместо доминантовой, и затем противосложение звучит в том же голосе — в Es-dur, то есть в параллели от субдоминанты. За совершенной заключительной каденцией в Es-dur следует производное соединение первой интермедии, приводящей из As-dur ко второй репризе в основной тональности (т. 162—185) — значительно сокращенной, но переходящей в динамизированную репризу большого оркестрового вступления, которое здесь, однако, дублируется хором (т. 186—228).

Данная фуга, таким образом, представляет также рондальную структуру, где две разработочные интермедии ясно отражают сонатные тональные отношения. Весь же хор представляет собой сложную трехчастную форму, средней частью которой является фуга. Как во множестве сходных случаев, в хоре достигнуто убедительное единство целого. В данной части кантаты оно усиливается тринадцатикратным проведением в качестве сквозной темы первого четырехтакта оркестровой партии. Все начала (грани) экспозиции и дальнейшего развития хоровой фуги фиксируются оркестром в виде вариантов этой темы, которые фиксируют на всем протяжении и фактурный контраст:

И. С. Бах. Кантата № 47



В структурах подобных хоров с оркестровым вступлением, в зависимости от формы текста, хоры завершаются повторением оркестрового (или хорового) вступления или репризой экспозиции фуги. При этом наличие текстовой репризы вызывает музыкальную репризу типа Da Capo. Отсутствие текстовой репризы обычно приводит к Da Capo только оркестрового вступления или сочетанию его с хором, составляя уже репризу-итог. Использование репризы (Da Capo) оркестрового вступления при отсутствии текстовых реприз выдвигает на первый план чисто музыкальные формообразующие средства. При их посредстве решаются проблемы главенства одного образа, господствующего настроения, главной мысли. Чем интенсивнее развитие основного образа, тем более уместна реприза или Da Capo.

Это относится и к двойным и к тройным фугам, а также к полифоническим вариациям, так как вторые и третьи темы обычно являются средством раскрытия основного образа.

Принцип Da Capo (одного из видов репризы) и более развитые репризы решают и в инструментальных формах (фугах, сонатах, концертах и т. д.) проблему утверждения основного образа. Частое применение этих принципов приводит в творчестве Баха и Генделя к разновидностям рондовариативных форм, создаваемых в фугах темоответными группами проведений, которые воспринимаются как репризы экспозиций.

Развернутые тексты, нередко в куплетной форме, получают, как правило, более сложное музыкальное оформление.

Приводим схемы структур некоторых хоров из кантат и ораторий:

Бах. Кантата № 31, ч. II

	I куплет	II куплет	III куплет	IV куплет	орк. репр.
такты	21	21	8	13	8
	эксп. 1-й т.	контрэксп.	эпизод	эксп. 2-й т.	1-я т.
	5+3 пров.	5+3 пров.	гомоф.	6 пров.	3 пров.

Бах. Кантана № 69, Хор № 1

	вступление	хоровая фуга			заключение
	орк. хор				хор орк.
такты	24 22	14+4+13	12+5	14+20	12 24
	гомоф.	эксп. 1-й т.	эксп. 2-й т.	совм. репр.	гомоф.

Гендель. Оратория «Израиль в Египте», Хор № 8.

	вступление		двойная фуга (совместная экспозиция тем)				
	орк. хор гомоф.		эксп.	развив. ч.	1-я репр.	эпизод	2-я репр.
такты	8	28	21	19	6	8	19

Вступительный хор излагает отдельный текст. Фуга же построена на многократном повторении двух коротких фраз, которые в эпизодах неоднократно звучат во всех партиях синхронно.

	хоровая прелюдия		двойная фуга			
такты	11 + 16 + 10	17	20	10	7	12
		эксп., солисты	эксп., хор	разраб. 1-й и 2-й т-	репр. 1-й т.	репр. 2-й т.

Если в трех совместных проведениях темы солистами обе темы устойчивы (не варьируются), то в четырех хоровых проведениях двух тем вторая тема подвергается дроблениям и видоизменениям разработочного порядка (подобно тому, как это нередко встречается в двойных фугах Генделя). Она становится самым подвижным материалом в хоровой экспозиции (контрэкспозиции), хотя в первом басовом проведении первой темы вторая тема отсутствует. В последующих проведениях хоровой экспозиции начальные мотивы второй темы излагаются

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

имитационно различными парами голосов, сопровождающих первую тему.

Если четыре хоровых проведения первой темы основаны на D и T, то есть соответствуют понятию контрэкспозиции, то вторая тема здесь фактически подвергается уже разработочному развитию, которое в начальных тактах развивающей части как бы вытесняет первую тему. Лишь с 7-го такта она также разрабатывается, подводя в свободной канонической секвенции к субдоминантовому полному проведению первой темы. В этом проведении и трех следующих интермедийных тактах вторая тема не участвует. Но в заключительных двенадцати тактах все хоровые партии насыщены ее материалом и сопровождаются секвентным развитием материала оркестровой партии прелюдии. Если в экспозиции фуги темы излагаются совместно, то в завершающей части они фактически разъединены, в заключении же они сочетаются с материалом прелюдии.

Хоровые фуги, написанные на стихи повествовательного характера, как правило, соответствуют по форме структуре словесного текста. Сама тема фуги, обычно песенно-мелодического склада, излагает одну или две строки четверостишия. Вторая или третья и четвертая строки тогда излагаются ответом. Текст всего четверостишия в первом случае занимает четырехголосную экспозицию. Если же тема фуги более протяженная и охватывает две строки текста, то четверостишие излагается темой и ответом, а в четырехголосной экспозиции укладываются два четверостишия. Так, например, в хоре В. Шебалина «Над курганами» (ор. 45, № 6) первое четверостишие занимает четыре проведения (Т—О—Т—О), а в его же хоре «Осень» (ор. 50, № 4) в такой же экспозиции умещается два четверостишия. Дальнейшее развитие в этих фугах аналогично. За экспозицией в фуге хора «Над курганами» следует вторая экспозиция на текст второго четверостишия; она, как и первая, занимает 8 тактов. Однако во второй экспозиции первое и третье проведения представляют собой тему в обращении. В последующих одиннадцати тактах, включающих кульминационный пятитакт гомофонного склада, излагается текст третьего четверостишия. Они представляют собой развивающую часть, за которой следует реприза из четырех проведений и дополнения. Таким образом, четырем четверостишиям текста соответствуют четыре раздела формы фуги, образующие последовательность как бы четырех куплетов песни.

Взаимодействие куплетной формы и формы фуги нередко имеет своим последствием (как и в рассмотренном примере) снижение роли интермедии, иногда даже ее отсутствие. Более сложное взаимодействие наблюдается, например, в Интродукции «Ивана Сусанина» Глинки, где фуга продолжает предшествующее куплетно-вариационное изложение.

Более пространные тексты обычно становятся основой мотетной фуги (см. Кантату Баха № 61).

Задания

I. Прочитать: Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981, очерк 4.

II. Проанализировать:

а) Бах. Заглавные хоры кантат № 34, 80, 45;

б) Гендель. Оратория «Мессия», № 25—26 и 33; Гендель Dettinger. Te Deum, № 11;

в) Глинка «Иван Сусанин», Интродукция.

III. Сочинить темы на избранные тексты и составить планы для хоровых фуг.

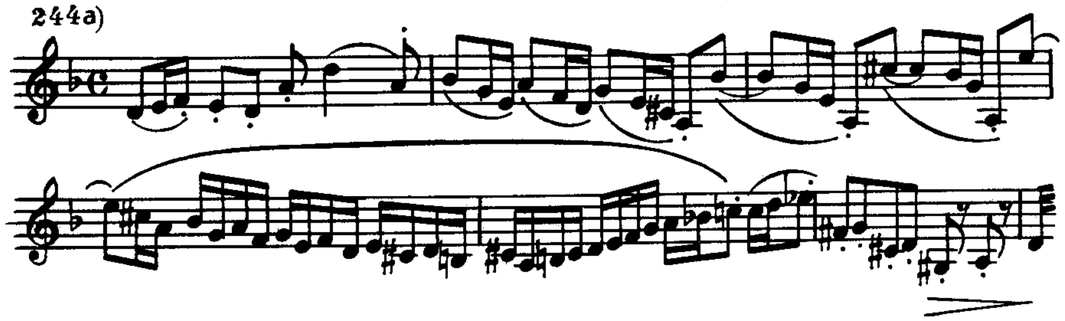
СИНТЕЗ ПРИНЦИПОВ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ КОНЦЕРТЕ

Своеобразен синтез принципов формообразования в жанре инструментального концерта.

О силе линеарного мышления Баха и Генделя свидетельствует структура тем в их произведениях, которые часто относят к гомофонным формам.

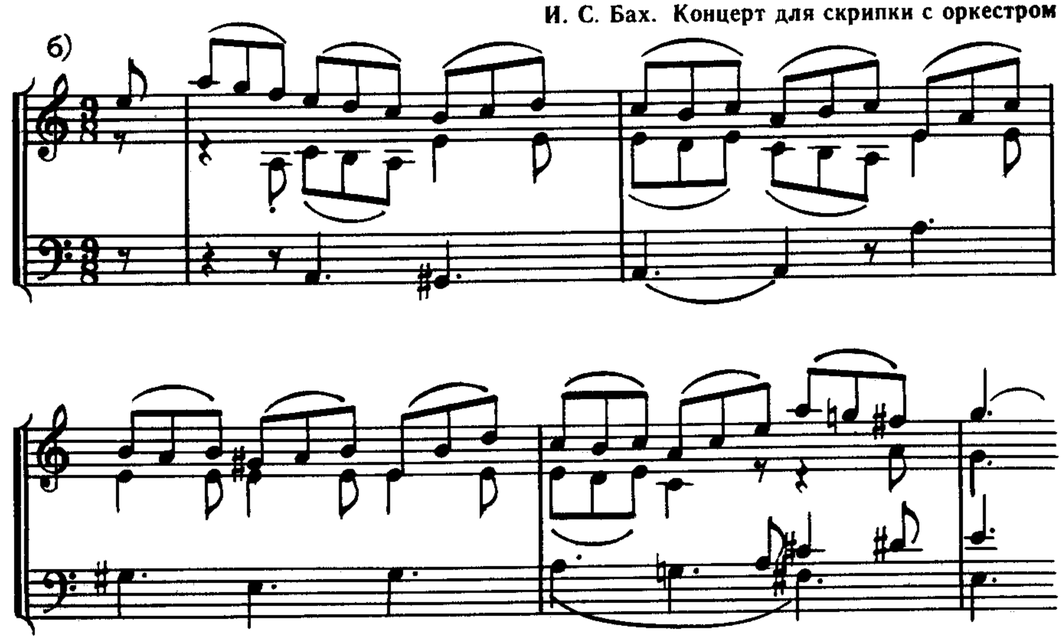
И. С. Бах. Концерт для клавира

244а)



И. С. Бах. Концерт для скрипки с оркестром

б)

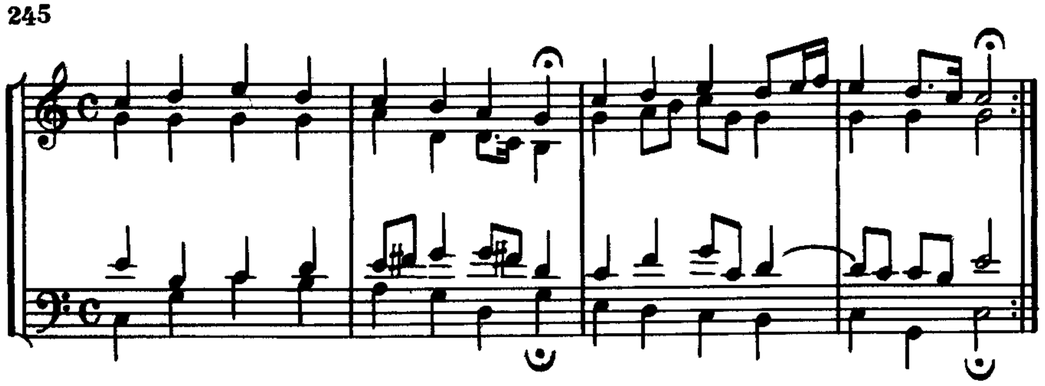


Если темам для органных и клавирных фуг Баха свойственна настоящая певучесть, то в концертах для различных инструментов в тематизме Баха проявляется и достигает высокой степени развития радостный, праздничный «концертирующий» стиль, ансамбль музыкантов, раскрывающих богатство образного содержания.

Как показывают примеры, темы концертов сродни темам фуг, с одной стороны, и темам прелюдий, сюит и сонат — с другой. Они нередко более протяженные и приближаются по структуре к периодам типа развертывания, обнаруживая при этом характерную непрерывность развития, насыщенность скрытым голосоведением (скрытой полифонией). Линеарное мышление проявляется и в типично гомофонной фактуре, например, напоминающей гармонизации хоралов:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

245



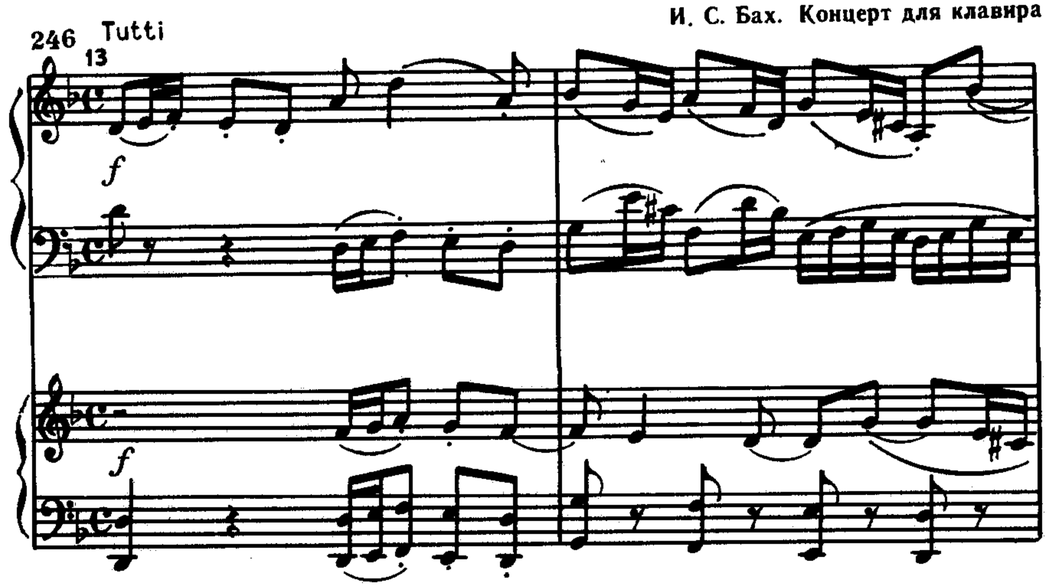
Устремленность к мелодической развернутости каждой партии часто приводит к перекрещиванию мелодических линий, способствует возникновению разнообразных последовательностей функций и созвучий.

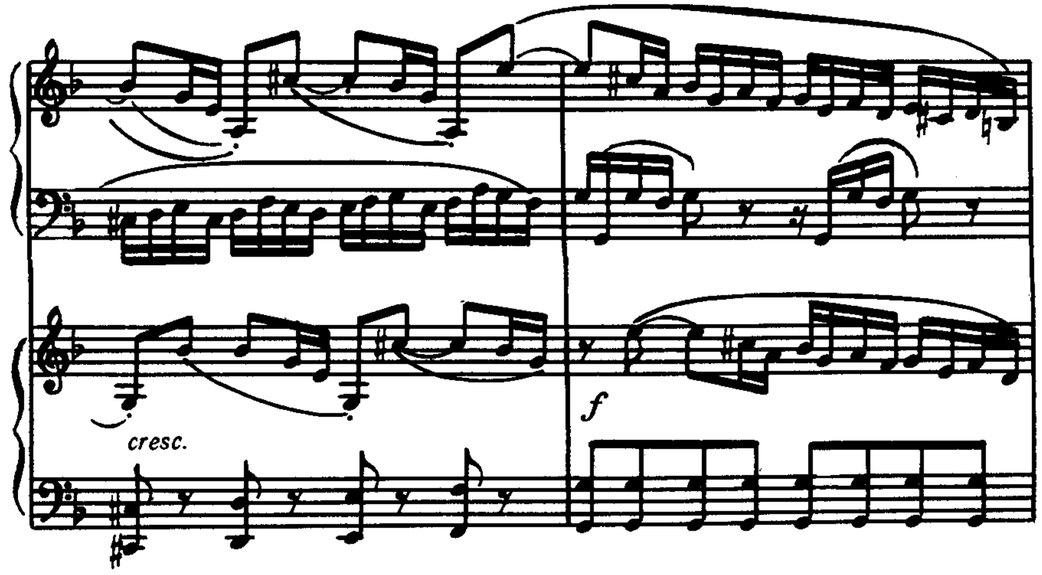
Если использование в концертах завершенных фугированных форм встречается нечасто, то имитационное развитие тематизма, как и применение сложного контрапункта, занимает значительное место.

Рассмотрим Концерт d-moll для клавира и оркестра И. С. Баха. В первой части его сконцентрированы самые характерные признаки жанра. Постепенное нарастание имитационности, построений в сложном контрапункте и их использование затем в производных соединениях приводит разработку материала к кульминации. Чередование приемов развития способствует отчетливости границ формы, а также усилению общей динамики, постепенно возрастающей за счет усложнений контрапунктической ткани в вариационном развертывании. В первой части в тактах 1—7 изложена первая тема в октавном удвоении (см. пример 244 а). В тактах 7—12 ее мелодическое, уже двухголосное развертывание опирается на органный пункт и гармонию в оркестровой партии; оно сконцентрировано в сольной партии, и пока только в ней дано имитационное развитие. В следующих тактах (13—22) оно захватывает оркестр; одновременно происходит модуляция в a-moll:

И. С. Бах. Концерт для клавира

246 Tutti

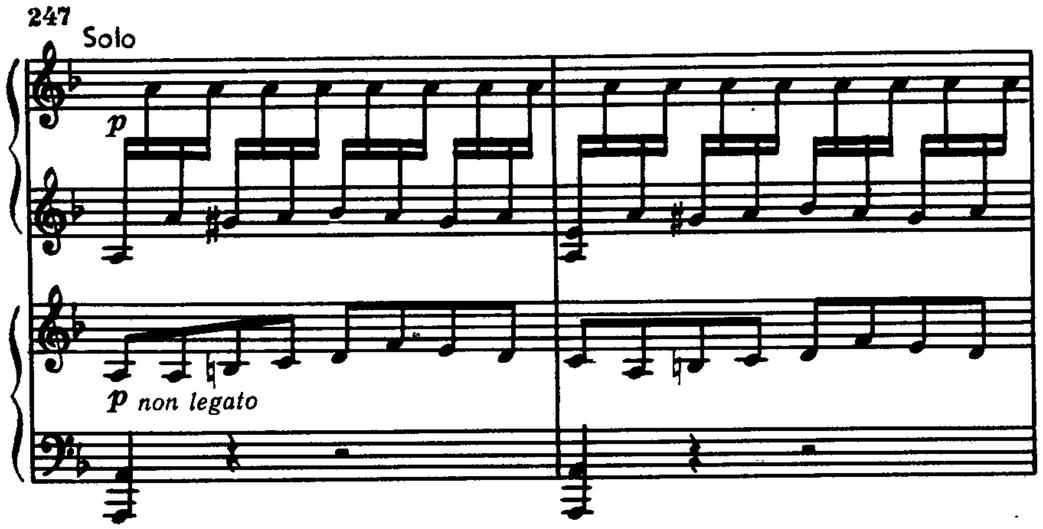




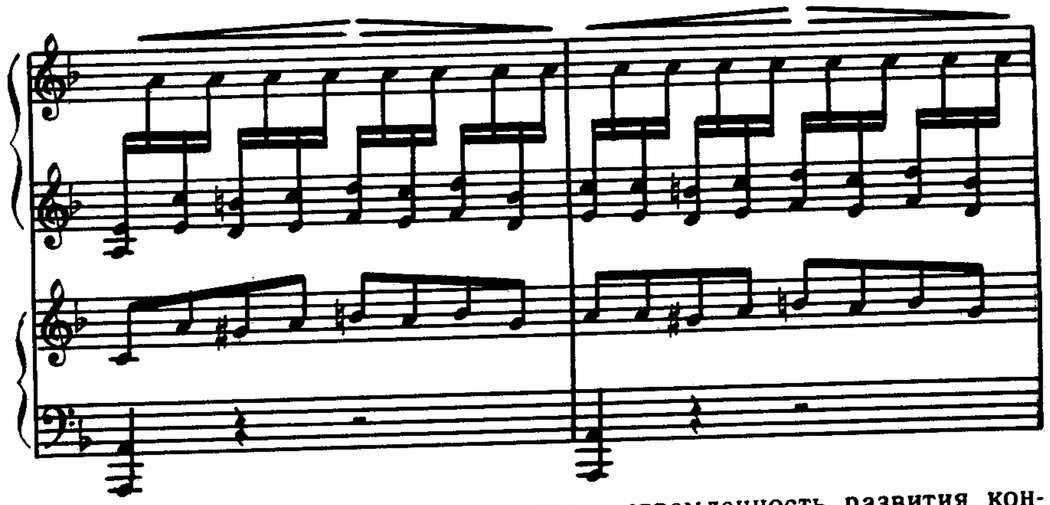
В тактах 22—27 звучит уже в доминантовой тональности вариант тактов 7—12. Дальнейшие разделы: такты 28—40, 40—56, 56—62 — расположены в доминантовой сфере — в a-moll, F-dur и вновь в a-moll. В них развивается материал основной темы посредством изменений в соотношениях партий и приемов изложения. Каноническая секвенция (т. 28 и далее), простые секвенции с различными контрапунктами, сложные контрапункты то сгущают полифоническую ткань, то выдвигают на первый план гомофонную фактуру, которая особенно ясно проступает в каденционных ситуациях. Наиболее контрастным по четко гомофонному изложению является раздел (т. 62—91), играющий роль побочной партии (см. прим. 247).

Как видно, характерное для концертной формы чередование solo и tutti сочетается с признаками полифонической вариационности, развитием основной темы и типичным для фуги чередованием проведений темы и интермедий. В эпизоде (т. 62—91) возникает тематический контраст, хотя сама тема эпизода здесь еще сравнительно мало индивидуализирована. Появление в тактах 72—73 в оркестровой партии бесконечного канона на мотиве из основной темы подчеркивает конт-

247 Solo



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

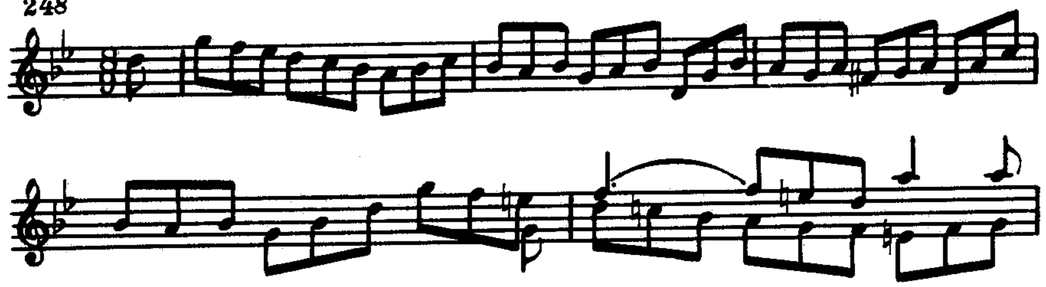


растность этого эпизода и, тем самым, устремленность развития концертной формы первой части к классической сонатности. Полифонизация проведений основной темы достигает кульминации в субдоминантовой сфере (т. 104—137). Наиболее контрастный эпизод, смещенный в репризе в основную тональность (т. 148 и далее), выступает здесь в производном (вертикально-подвижном) соединении голосов. Этим проведением и начинается зеркальная реприза.

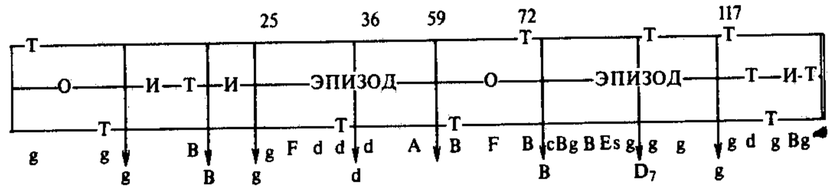
В анализе подчеркнуто не только применение в этой части полифонических приемов развития, но и, пусть еще несколько завуалированные, признаки «будущего» концертной формы, и, шире, сонатного allegro. В концертах, как указывалось, главная роль в развертывании и интонационном развитии тематического материала принадлежит сольной партии. В оркестровой партии в таких случаях проходит секвенцирование, дробление вычлененного материала, что создает типичную для Баха полифоническую фактуру. Даже фигурационная мелодика в сольной партии отличается в таких случаях от гомофонной партии оркестра, так как обычно звучит в одновременности различный тематический материал (см. первые части концертов E-dur, a-moll и F-dur, g-moll и d-moll). Именно в концертах Баха происходит особенно заметное переплетение гомофонных и полифонических типов фактур и принципов развития. Каденции, чаще применяемые в концертах, нежели в фуге, используются без фиксации ими цезур. Если начальное изложение основной темы гомофонно, то в дальнейшем она проводится в варьированном виде в главной, доминантовой и других тональностях, аналогично тому, как это происходит с темой в фуге. Во вторых и последующих проведениях тема получает либо все новые контрапункты, либо излагается имитационно. Между проведениями основной темы располагаются разработочные эпизоды или даже новые темы. По своей структуре и местоположению они похожи на интермедии, нередко насыщены секвенциями.

Если в концертах (чаще — в их финалах) используется форма фуги, то в ней также возникает своеобразное взаимодействие полифонических и гомофонных принципов формообразования. Особенности таких фуг проявляются и в структуре тем, и в проведениях темы и ответа, «путешествующих» от оркестра к солисту, и в способах контрапунктирования; все это дает основание говорить о трансформации формы фуги — о «концертных» фугах.

Рассмотрим финал Концерта g-moll Баха. Сами темы явно танцевальные, контрастные:



Бах не называет этот финал фугой, как он не именует фугами и жиги в сюитах. В финале господствует квадратность. Основой произведения является форма фуги, которая рассредоточена за счет двух эпизодов, построенных на новом, контрастном тематическом материале. Эпизоды контрастируют основной теме не только своими мелодическими очертаниями, но и гомофонным изложением и структурой, в ряде случаев приближающейся к форме периода:



Такты 1—25 представляют собой трехголосную экспозицию (g — d — g) и окруженное двумя интермедиями проведение темы B-dur. Заключительная каденция совпадает с началом первого эпизода (т. 25—59), в центре которого в оркестровой партии (т. 43—46) проводится тема фуги в d-moll. В 60-м такте вступает продолжение фуги, как бы прерванной эпизодом. Три проведения темы (B — F — B, т. 60—72) переходят во второй эпизод, который начинается как интермедия, но затем включает новый материал. Этот эпизод разделен на две части. В его центре после глубокой цезуры на D_7 основной тональности проводится в g-moll тема фуги одновременно в партиях солиста и оркестра. В 117-м такте вступает третья часть фуги, представляющая почти точную репризу начальных двадцати пяти тактов. Отчетливое сочетание признаков фуги и рондо проявляется не только в чередовании фугированной темы и двух гомофонических эпизодов — признаки рондо подчеркнуты еще и тем, что заключительные фугированные проведения первой темы даны как реприза модуляционного рондо, то есть иначе, чем это принято в завершающей части фуги.

Значительно отчетливее признаки концертности проступают в третьей части Концерта для двух чембало C-dur (BWV 1061), которая представляет собой великолепную фугу. Если в финале Концерта g-moll главенство партии солиста было несомненным, то в фуге для двух чембало Бах стремится к равновесию ролей двух сольных партий и, тем самым, создает условия для соревнования, то есть для появления того качества, которое в концерте послебаховского времени становится ведущим типом взаимоотношений между солистом и оркестром. Сама тема этой фуги ярко и выразительно создает образ веселья, ликования, а в конструктивном смысле превосходно суммирует, обобщает интонационный материал первых частей:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

И. С. Бах. Концерт для 2-х клавиров, финал

249

Первому солисту поручена трехголосная экспозиция фуги (C — G — C), а контрэкспозицию исполняет второй солист (G — C — G). При этом контрэкспозиция выдвигает доминантовую сферу и подводит к трем заключительным проведениям в тонико-доминантовой сфере, второй контрэкспозиции, то есть контрэкспозиции и для первого клавира. Девятое по счету (тоническое) проведение темы дублируется октавой ниже в партии второго клавира. Заключительная каденция в основной тональности (т. 51) замыкает первую часть финала концерта, напоминая по структуре одноладовые фуги предшественников Баха.

Во второй части фуги продолжается «соревнование», причем очевидно стремление автора к созданию одинаковых условий для «соревнующихся» партий. Десятитактный эпизод в начале второй части фуги представляет собой разросшуюся интермедию, которая модулирует из C-dur в g-moll. Она исполняется первым клавиром, а его вариационное повторение, модулирующее из G-dur в d-moll, является «ответом» второго клавира. Поднимающаяся по секундам секвенция поручена затем двум чередующимся, как бы перекликающимся клавирам. Она приводит к разделенным интермедией тоническому (в партии первого клавира) и доминантовому (в партии второго клавира) проведениям темы. Знаменательно, что контрапункты в этих проведениях новые, подчеркивающие вариационное обновление. В 86-м такте вступает первый клавир с проведением темы в e-moll, в то время как в партии второго клавира продолжается «интермедия». В 90-м такте на fortissimo вступает дублированное в октаву второе проведение темы в e-moll. После шеститактной интермедии следуют (т. 102) друг за другом два проведения темы в a-moll, заканчивающиеся в 112-м такте заключительной каденцией, завершающей среднюю часть фуги.

Заключительная часть фуги весьма сжата. Она складывается из секвенции, повторения материала первого раздела второй части фуги и модуляций в F-dur, c-moll и G-dur. Они подготавливают вступление очень яркого по ощущению света, завершающего фугу звена: дублированного в октаву совместного проведения темы в C-dur. Это проведение является повторением проведения в конце первой части фуги

в производном соединении голосов. Форма фуги здесь обнаружила прекрасную отзывчивость к раскрытию идеи концертного жанра, к созданию атмосферы радостного, праздничного соревнования музыкантов.

Взаимодействие форм и принципов формообразования исключительно многопланово, особенно в мессах. Так, в Kyrie из Мессы h-moll Баха сочетается форма фуги с признаками сонатности и формой концерта для хора с оркестром. Краткое гомофоническое оркестрово-хоровое четырехтактное вступление предшествует оркестровой экспозиции основной темы (т. 5—29), включающей три ее проведения. В хоровой экспозиции (т. 30—53) — восемь проведений, после которых пятитактная интермедия-связка завершается каденцией в cis-moll (т. 58). Интермедия (т. 59—65), построенная вначале как двойная каноническая секвенция, приводит к басовому доминантовому проведению темы и последующему закреплению fis-moll в 72-м такте. Интермедия (т. 59—65) здесь выполняет роль побочной партии сонатного allegro. Весь раздел экспозиции (т. 53—73) в производном соединении и соответствующем тональном смещении завершает репризу сонатного allegro (т. 107—126); экспозиционное закрепление тональности доминанты (т. 65—73) в этой форме выполняет роль заключительной партии. В заключительных тактах их производное соединение закрепляет основную тональность *.

В инструментальном и вокальном творчестве Баха в своеобразном синтезе встречается каноническая имитация, форма канона. В хоральных обработках для органа, частично сочиненных в качестве упражнений для начинающих органистов, а также в отдельных частях сонат, мессы композитор использует канон как самостоятельную форму, как форму экспозиции мелодии хорала или изложения хорала в целом, как форму изложения тем сонатного allegro (двойной фуги).

В творчестве композиторов XVIII века каноническая техника применялась с некоторыми отличиями от разнообразнейшего использования ее в XV—XVI веках. В XVIII веке обычны октавные и кварто-квинтовые каноны, которые наиболее удобны там, где полностью преобладают мажоро-минорные тональности. Октавные (или унисонные) каноны как самостоятельные произведения весьма частое явление в творчестве Баха, в котором отдельные части сонат, как и множество хоральных прелюдий, написаны целиком в форме канона. Канон как самостоятельная форма в сонатном цикле обнаруживает, как правило, ясную трехчастную структуру; в ней содержатся экспозиционная, серединная и завершающая — порой с включением репризных элементов — части. Такова, например, форма третьей части Сонаты для скрипки и клавира № 2 И. С. Баха: первая часть — период типа развертывания (4+3+4 т.), модулирующий из fis-moll в cis-moll; вторая часть — серединного типа развития, условно членящаяся на 4+4+6 тактов и приводящая к репризному проведению начального четырехтакта, который закрепляет в каденции доминанту fis-moll. Незамкнутость формы в данном случае связана с местом этого Andante в сонатном цикле.

Хоральные обработки, представляющие каноны, обычно сохраняют форму хорала bar (см. органные сочинения Баха, т. V, № 8, 15, 19, 35).

Нередко канон встречается в качестве самостоятельной вариации (см. 6-ю вариацию в Händel-Variationen, op. 24 Брамса или 3-ю вариацию из второй части Третьего квартета Мясковского). Иногда канон выполняет роль доминантового предыкта (в этом случае применяется

* Подробный анализ этого произведения см. в кн.: Протопопов Вл. История полифонии. Западноевропейская классика. М., 1965, с. 162.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

форма бесконечного канона — см. ор. 87, № 3 Шостаковича). Классики нередко используют канонические секвенции в качестве модуляций.

Задания

I. Прочитать:

а) Танеев С. Учение о каноне;

б) Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3;

в) Холопов Ю. Канон. Генезис и ранние этапы развития. — В кн.: Теоретические наблюдения...

II. Проанализировать:

а) Бах. Месса h-moll, ч. I. Концерт для скрипки с оркестром E-dur; Концерт для клавира с оркестром № 1 (d-moll); б) Гендель. Концерт для органа, ор. 4, ч. III; Concerto grosso № 2, финал; Concerto grosso № 4, ч. II;

в) Бородин. Второй квартет, Ноктюрн;

г) Танеев. «Иоанн Дамаскин», ч. I, главная партия.

СИНТЕЗ ПРИНЦИПОВ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ХОРАХ НА CANTUS FIRMUS

В творчестве И. С. Баха, особенно в его кантатах, получила новое развитие полифоническая форма, основанная на использовании хоральных мелодий в качестве с. f. Эти, как правило заглавные, хоры, преимущественно с оркестровым аккомпанементом, используют на новом уровне принципы формообразования, лежавшие в основе структуры частей месс и мотетов XV—XVI веков. К ним в свое время привело развитие разновидностей органума, кондукта, дисканта, использовавших в качестве основы (с. f.) григорианский хорал, а позже и мелодии светских песен. Так, во французский мотет проникли мелодии chansons, а немецкая народная песня обрабатывалась профессиональными композиторами в виде с. f. с контрапунктическим окружением.

В крупные формы вокальной музыки Баха через протестантский хорал проникли народно-песенные, гимнические, лирические мелодии и влились в общий гигантский музыкально-образный поток. Если в ариях, речитативах и ансамблях, так же как в оркестровых разделах его кантат, отчетливо ощущается преобразованный опыт оперного творчества, то в хоровых номерах — фугированных и гомофонных по складу — отражается типично баховское обобщение и развитие опыта кантатного и ораториального творчества предшественников. Известно, что протестантский хорал родился из песенных гимнических мелодий периода крестьянских войн и Реформации. В дальнейшем в нем закрепился на долгое время несколько ограниченный интонационный круг и в мелодиях сохранились остатки ладотонального мышления XV—XVI веков.

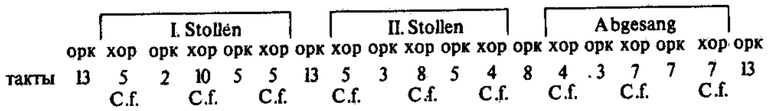
В хоровых номерах кантат Бах поручает с. f. преимущественно не тенору, а сопрано, альту или басу. Мелодические фразы, излагаемые обычно крупными длительностями, вступают, как правило, лишь после их имитационного изложения более мелкими длительностями в других голосах. Форма таких хоров в большинстве случаев представляет собой укрупненное отражение формы самого хорала, то есть форму bar. В целом формы заглавных хоров кантат Баха обычно, как и в мотетах, фугированные, но усложненные оркестровыми разделами.

Рассмотрим структуру первого хора из «Страстей по Матфею» Баха:

	орк. вступл.	хор	с. f. с хором	орк.	с. f. с хором	орк.	хор	с. f. с хором	орк.	с. f. с хором	орк.	хор	Da capo вст.
такты	16	13	8	4	8	5	5	3	2	3	2	3	16

В кантатах Баха, в которых хор строится с участием с. f., хоральная мелодия противостоит (контрастирует) оркестру, ариям и речитативам, но вместе с тем питает мелодику хоровых партий. При этом контраст хоральной интонационной сферы с другими мелодиями обнажается, когда, по обыкновению, с. f. выступает в укрупненных длительностях. Нередко такой с. f. поглощается окружающими элементами.

Бах был очень цельной художественной натурой и отличался гармоничным восприятием многогранной жизни. И в музыкальном творчестве он не видел кардинальной разницы в направленности своего музыкального мышления в зависимости от назначения музыкального произведения. Об этом свидетельствует не только то, что в качестве начальных оркестровых частей духовных кантат он использовал музыку из светских, сугубо демократических по жанру сочинений *, но и то, что тематизм вокальных и инструментальных сочинений и принципы формообразования не обнаруживают существенных различий в светской и церковной музыке. Структура первого хора Кантаты № 1 — «Как прекрасно светит утренняя звезда», четкость его композиции, а главное — исключительная роль оркестровой партии красноречиво говорят об этом. Ликующий характер музыки начального оркестрового раздела сохраняется на протяжении всего номера. Оркестровой партии вторят сопровождающие с. f. голоса хора, лишь изредка частично использующие в менее крупных длительностях краткие фразы хорала:



Начальное тринадцатитактное оркестровое вступление, основа праздничного образа, раскрываемого всем первым номером кантаты, повторяется буквально в тактах 38—49 и в заключении; в тактах 75—83 звучит его отдаленный вариант. Все эти разделы составляют главную партию формы рондо крупного плана. Расположенные между ними разделы, в которых хор и с. f. чередуются с краткими оркестровыми вставками, являются эпизодами в этой монументальной рондовариативной форме. Фразы с. f., сопровождаемые всюду тремя нижними голосами хора и оркестром, рассредоточены внутри каждого из крупных эпизодов, но в таком рассредоточенном виде представляют форму bar хорала. В каждом из трех эпизодов, в свою очередь, представлена структура рондо, в которой главную партию выполняет хор с с. f. Интонационная сфера хоральной мелодии с отчетливо выраженным гимническим характером получила прямое отражение в оркестровой партии в виде фанфарных мотивов из мажорных трезвучий.

* Имеются в виду кантаты № 146 и 179, где начальные оркестровые части заимствованы, соответственно, из Первого клавирного концерта и Третьего бранденбургского концерта.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Интонационная сфера гимнических песенных истоков хоральных мелодий, связанная, с другой стороны, с речитативно-ариозной мелодикой, составляет и в кантатах исключительное образное богатство, присущее музыке Баха, полной истинной глубины и благородства.

Синтез различных принципов формообразования воплотился в вокальном творчестве Баха и Генделя во множестве конкретных художественных решений. Приведем показательный пример.

Многоярусная композиция заглавного хора Кантаты № 3 Баха складывается из ряда компонентов. Верхние голоса оркестра в сочетании с тремя верхними голосами хора образуют фугу, тема которой развивается как в хоре, так и в оркестре. При этом фугированное развитие сквозной темы в оркестре и хоре дифференцировано таким образом, что в хоре фуга оказывается рассредоточенной, разделенной на четыре раздела:

	орк.	хор	орк.	хор	орк.	хор	орк.	хор	орк.
такты	12	7	5	6	12	8	5	7	13
	A	a—fis	cis	E	E	E	h—fis	fis—A··	A
отделы	A	Б	A^1	$Б^1$	A^2	$Б^2$	A^3	$Б^3$	A^4
такты		5		4		5		5	

Проведения темы в начале каждого раздела хора совпадают с интермедиями в оркестровой партии, которая затем дублирует их (например, т. 15—16). Тема в партии гобоя (т. 16—17) совпадает с завершением первого хорового раздела. Аналогичны взаимоотношения хоровой и оркестровой партий в тактах 21—26, 35—42, 46—52. В такте 26 завершается второе хоровое построение, в оркестре же продолжается интермедийное, притом стреттное развитие (т. 26—35). Оно заканчивается модуляцией в E-dur. Третий раздел хоровой партии представляет собой стреттное развитие с интермедийным продолжением, завершающимся каденцией в h-moll. Лишь в тактах 42—43 появляются в оркестре два проведения в h-moll и fis-moll, закрепляющих fis-moll. Последний раздел хоровой партии — стреттные проведения несколько сжатой темы — приводит к каденции в A-dur, за которой следует Da Capo оркестрового вступления.

Вся охарактеризованная композиция построена так же, как и в ранее приведенных образцах, но над хоральным с. f., который здесь поручен дублируемой continuo и оркестровыми инструментами басовой партии хора. Фразы хорала (с. f.) предваряются имитационными проведениями сквозной темы в верхних голосах хора, разделы взаимодополняющих друг друга имитационных хоровых и оркестровых проведений на всем протяжении сопровождаются свободно развивающимися, мелодически значительными контрапунктами, чем дополнительно отличают эту оркестрово-хоровую фугу от многих других хоровых фуг в кантатах Баха. C. f. в этом хоре как бы спрятан в басовую партию и воспринимается лишь как гармоническая опора полифонической

надстройки. Весь хор создает поразительный художественный эффект этого изумительного сочетания сложной фуги со свободными голосами и хоральным c. f. Рондовариативная форма — результат развития в двух ярусах фуги на одну сквозную тему, расположенную над хоральным c. f., который здесь, в отличие от множества других случаев, не обнаруживает признаков формы bar.

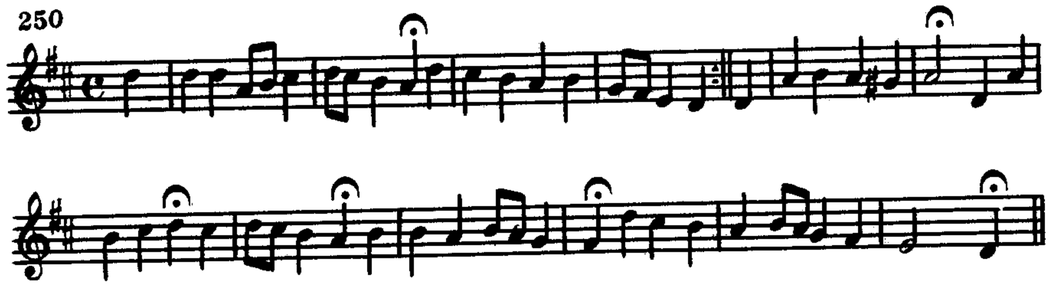
Начальный хор кантаты № 25 представляет собой соединение фуги с c. f. и оркестровой партией гомофонного склада. Фуга здесь двойная, с раздельной экспозицией тем, а хоральная мелодия исполняется флейтами и корнетами в верхнем регистре, в последних тактах стреттной экспозиции первой темы. К концу повторения этих начальных экспозиционных двадцати тактов включаются те же фразы хорала в звучании тех же инструментов. Исполняемые флейтами и корнетами фразы хорала соответствуют рассредоточенным 1 и 2 Stollen хорала. При этом заметим, что мелодия начала хорала контрастна первой теме фуги, повторяемой в экспозиции. От такта 41 начинается экспозиция второй темы фуги, которая интонационно весьма близка начальной фразе хорала. Вторая экспозиция также стреттная. К концу ее отдельного развития флейты и корнеты проводят две фразы Abgesang, а к концу совместной репризы двух тем фуги в сочетании с двойным каноном подключаются в том же тембровом изложении заключительные фразы хорала (Abgesang).

«Марсельезой XVI века», как известно, назвал Фридрих Энгельс хорал «Ein feste Burg ist unser Gott» («Бог — наш оплот»). Этот хорал, ставший основой посвященной празднику Реформации кантаты № 80 Баха, представляет собой вариант репризной двухчастной формы, происхождение которой в данном случае несомненно связано с формой bar:

	а	б	а	б	в	г	д	е	а/б
такты	2	2	2	2	1 3/4	1 1/4	1 3/4	1 1/4	2

Мелодия хорала охватывает первое из четырех девятистиший текста хорала:

И. С. Бах. Кантата № 80



Гимнический характер этой мелодии раскрыт Бахом в кантате с потрясающей силой. Пятиголосный заглавный хор, сопровождаемый полным оркестром и органом, представляет собой многотемную фугу на хорал, где с удивительной логикой и художественной силой использовано взаимодействие различных принципов формообразования. Форма хорала разрослась здесь в фугированный («мотетный») гигант, который, однако, сохранил в укрупненном виде свои начальные кон-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

туры. Первые 60 тактов (два начальных стиха) образуют фугу. Ее темой являются первая и вторая фразы хоральной мелодии. Вторая из них представляет собой удержанное противосложение. В тактах 61—119 излагаются третья и четвертая строки текста на том же музыкальном (тематическом) материале и с тем же порядком вступлений голосов, являясь, таким образом, повторением, соответствующим укрупненному второму Stollen. Следующие четыре фразы хоральной мелодии и заключительная (репризная) с девятой строкой текста составляют столь же укрупненный Abgesang. Они образуют здесь цепь фугированных экспозиций. В хоре в целом, таким образом, и сохранена исходная форма хорала, и соблюдены пропорции частей в многократном увеличении:

60	60	24	20	17	19	29
аб	аб	в	г	д	е	аб

Структура хоральной фуги, как видно из схемы, соответствует структуре хорала, а темы фугированных экспозиций представляют собой в хоровых партиях нередко интенсивно измененные варианты фраз хоральной мелодии. Преобразования тем, однако, всегда дают возможность узнать основу, даже при большой плотности фактуры, так как композитор поручает инструментам оркестра хоральные фразы в неизменном виде.

Разнообразие вокальных полифонических форм в кантатном творчестве Баха исключительно велико. В выборе конкретной формы отчетливо проявляется отношение к тексту. Если не касаться вопроса, какие тексты приводят к выбору формы арии, речитатива или ансамбля, а рассматривать лишь хоровые формы, и именно заглавных хоров, то становится очевидным, что краткие броские тексты, укладывающиеся в сжатую, одночастную закругленную форму периода, как правило, приводят к выбору однотемной фуги. А тексты большей протяженности (например, двух- или многочастной структуры в литературном оригинале) приводят к многотемным или двойным-тройным фугам. Выбор форм, основанных на том или ином использовании с. f., очевидно, также объясняется внимательным отношением к тексту, так как приводит к еще большему разнообразию.

Синтез фугированного изложения и сонатности, как отмечалось, явление достаточно характерное в фугах, концертах, хорах кантат и месс И. С. Баха, но почти всюду оно связано с развитием (усложнением) формы фуги, которое выражалось не только в увеличении протяженности ее отдельных частей или увеличении числа эпизодов, но и в интенсивном расширении круга формообразующих средств.

Задания

I. Прочитать:

а) «Cantus firmus» — Музыкальная энциклопедия, т. 2;

б) Соколов Н. Имитация на Cantus firmus. Л., 1928;

в) Мюллер Т. Хорал в кантатах И. С. Баха. — В кн.: Русская книга о Бахе. М., 1985.

II. Проанализировать: И. С. Бах. Заглавные хоры кантат № 4, 14, 25, 38.

БОЛЬШАЯ ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ФОРМА

Иной уровень взаимодействия и синтеза полифонических и гомофонных принципов формообразования возник в творчестве классиков, романтиков и позже — современных авторов, то есть в период зрелого развития сонатной формы. В творчестве отдельных композиторов названный синтез приобретает индивидуальные черты. Полифонические элементы — сложные контрапункты, фугированное изложение тем или их элементов — проникают в различные отделы простых и особенно крупных гомофонических форм.

«Если полифонические элементы сосредоточены в каких-либо определенных местах гомофонной формы, — пишет Вл. Протопопов, — то никогда не повторяются буквально, — всегда происходят те или иные перемены в тональном, контрапунктическом, тематическом отношении. Композитор не бросает „на произвол судьбы“ эти полифонические элементы, но заботится об их художественном развитии в рамках целого. У полифонических эпизодов возникает своя единая форма, „вставленная“, „инкрустированная“ в общую форму произведения. Такое объединение полифонических эпизодов внутри крупной формы мы называем *большой полифонической формой*» *.

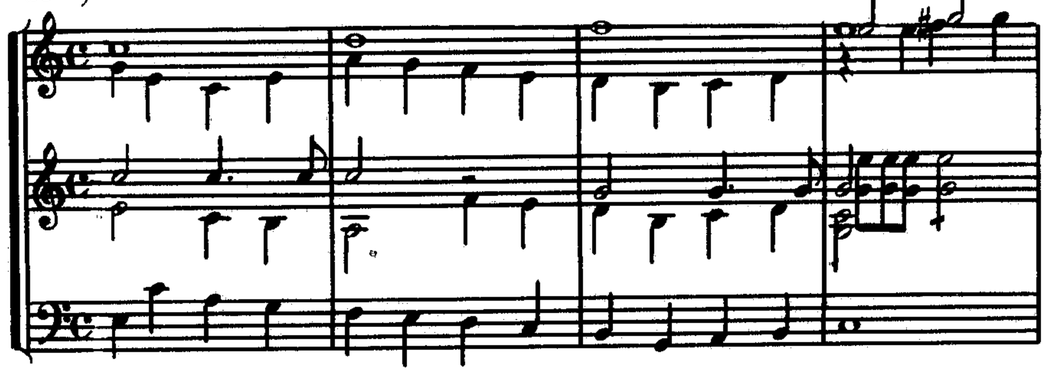
Если такие формы у Гайдна еще сравнительно редки, то у Моцарта они уже встречаются в разнообразном и большом количестве. При этом они возникают не только внутри частей, но и как средство объединения всего цикла. У Гайдна имитационное развитие внутри части обычно находит лишь одноразовое применение, у Моцарта же появление его обязательно разрастается в вариант большой полифонической формы. Гайдн экспонирует темы, как правило, гомофонно, в разработке появляется их имитационное развитие, а в репризе оно нередко усиливается до фугато и достигает динамизации завершающей части (финал Лондонской симфонии c-moll, Квартет ор. 50, № 2).

У Моцарта в финалах квартетов № 14 (G-dur) или № 21 (D-dur) рассредоточенное имитационное и контрапунктическое развитие применено значительно последовательнее; оно здесь синтезировано с формой, соответственно, сонатного allegro и рондо.

Шедевром большой полифонической формы Моцарта является финал симфонии «Юпитер». За начальным гомофонным изложением главной и побочной партий еще в рамках экспозиционного раздела следует их полифоническое развитие:

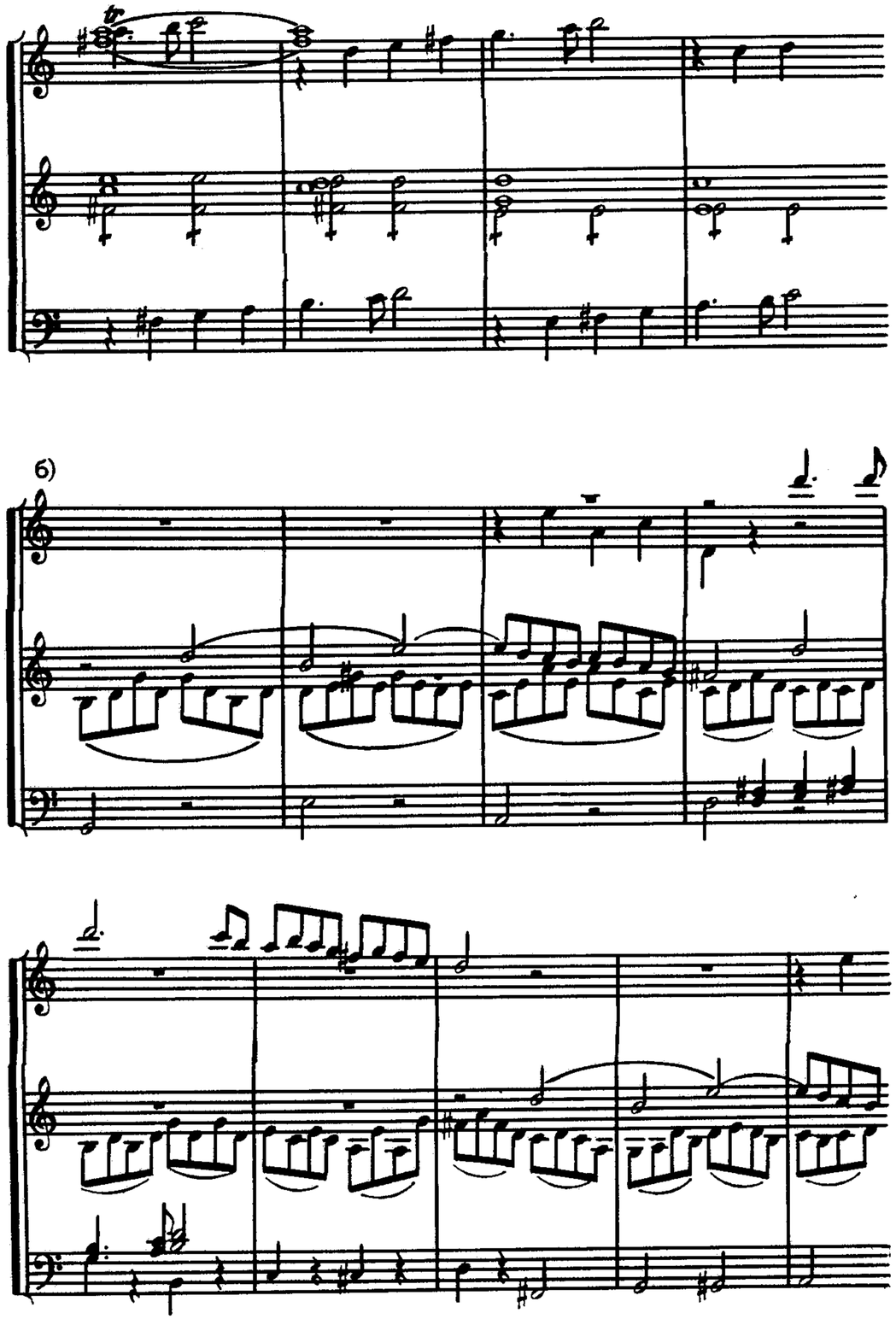
В. А. Моцарт. «Юпитер», финал

251 а)



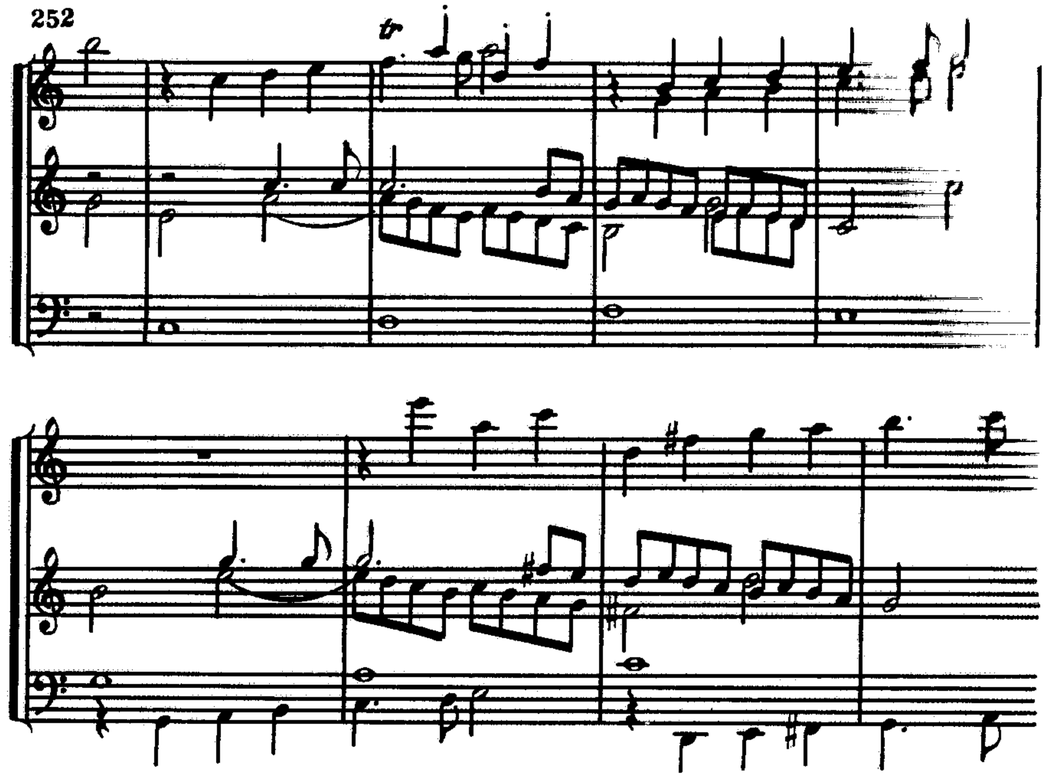
* Протопопов Вл. Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века.— История полифонии, вып. 3. М., 1985, с. 362.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



В разработке полифоническое, преимущественно каноническое, развитие интенсифицируется, усложняется и продолжается в репризе. В коде же пять тем выступают в уникальном по мастерству, совместном звучании в пятерном контрапункте октавы:

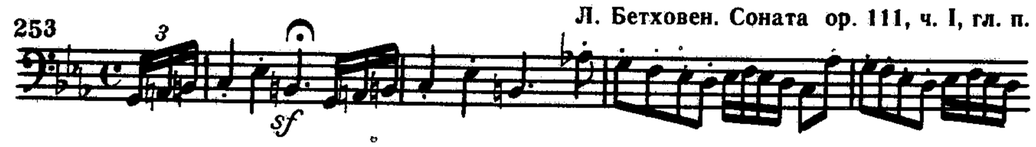
252



Сложное соединение, однако, прекрасно прослушивается даже в деталях благодаря тому, что все темы разными группами демонстрировались в ходе развития формы и все они весьма индивидуализированы.

Полифонизация ткани в гомофонных «по происхождению» формах достигает в позднем творчестве Бетховена такого уровня, что крупная форма оказывается полифонизированной почти полностью, а гомофонные разделы выступают как эпизоды второго плана формы. Линия нарастания полифонизации ткани прослеживается весьма четко. Так, в разработке первой части Первой симфонии тематические элементы излагаются канонически, во второй части этой симфонии возникает малая полифоническая форма — главная партия экспонируется имитационно, а в репризе получает новый заметный контрапункт. В последних сонатах, квартетах, Девятой симфонии использованы не только фугато и фуги, не только вся ткань полифонизируется в сонатных allegri, но полифонизация объединяет циклы, а сами темы принимают иной облик:

253 Л. Бетховен. Соната ор. 111, ч. I, гл. п.



Они лишаются периодичности структуры, обнаруживают отчетливое ядро и развертывание и, как правило, получают интенсивное полифоническое развитие.

Если почти полной полифонизацией сонатного allegro Бетховен достиг почти предельного уровня, то у последующих композиторов выступает на передний план полифонизация вариационных циклов.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В творчестве различных авторов взаимодействие разных принципов формообразования выразилось в обогащении установившихся и возникновении новых синтетических форм. Так, в частности, возникали своеобразные формы фуги в результате воздействия на нее форм куплетной хоровой песни, двойной фуги, сонаты с разработкой, а также в результате взаимодействия однотемной фуги и вариационной формы.

Совершенным образцом взаимодействия вариационных песенных циклов с фугой является Интродукция к опере «Иван Сусанин» Глинки, в которой фуга представляет собой естественное продолжение вариаций, мелодическая основа которых синтезирована в теме фуги.

Мелодии двух народных песен, различных по характеру, составивших основу двух групп вариаций, здесь сплавлены в единый образ — песенную тему фуги.

Уникальным образцом большой полифонической формы, отразившей сложное взаимодействие принципов фугированности, сонатности и песенно-куплетной формы, является первая часть кантаты С. Танеева «Иоанн Дамаскин». В данном случае можно одинаково справедливо говорить о двойной фуге с оркестровым вступлением в вариационной форме или о форме сонатного allergo (с тем же оркестровым вступлением), в котором темы подвергаются интенсивному полифоническому развитию на протяжении всей части.

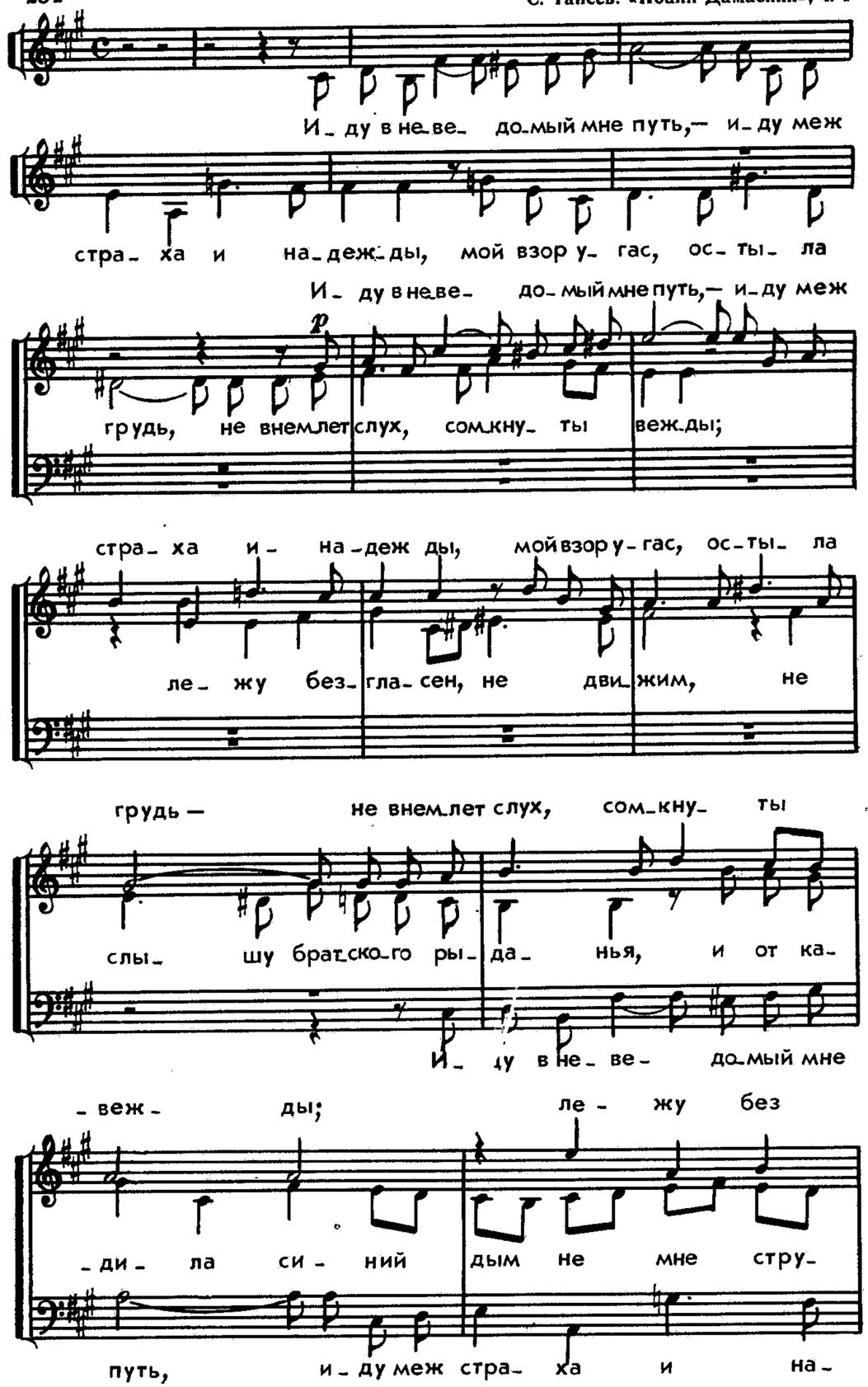
Рассмотрим композицию этого произведения:

вступл.	экспозиция		разработка	реприза	
тема и 4 вар.	г. п. бескон. канон	п. п. простая имитация	элем. г. п. и темы вступл. сложн. к-т	п. п. простая имитац.	г. п.. совместн. с темой вступл.
тон. план	fis	A cis A	e Ge G Es Ces h	G hG fis	fis

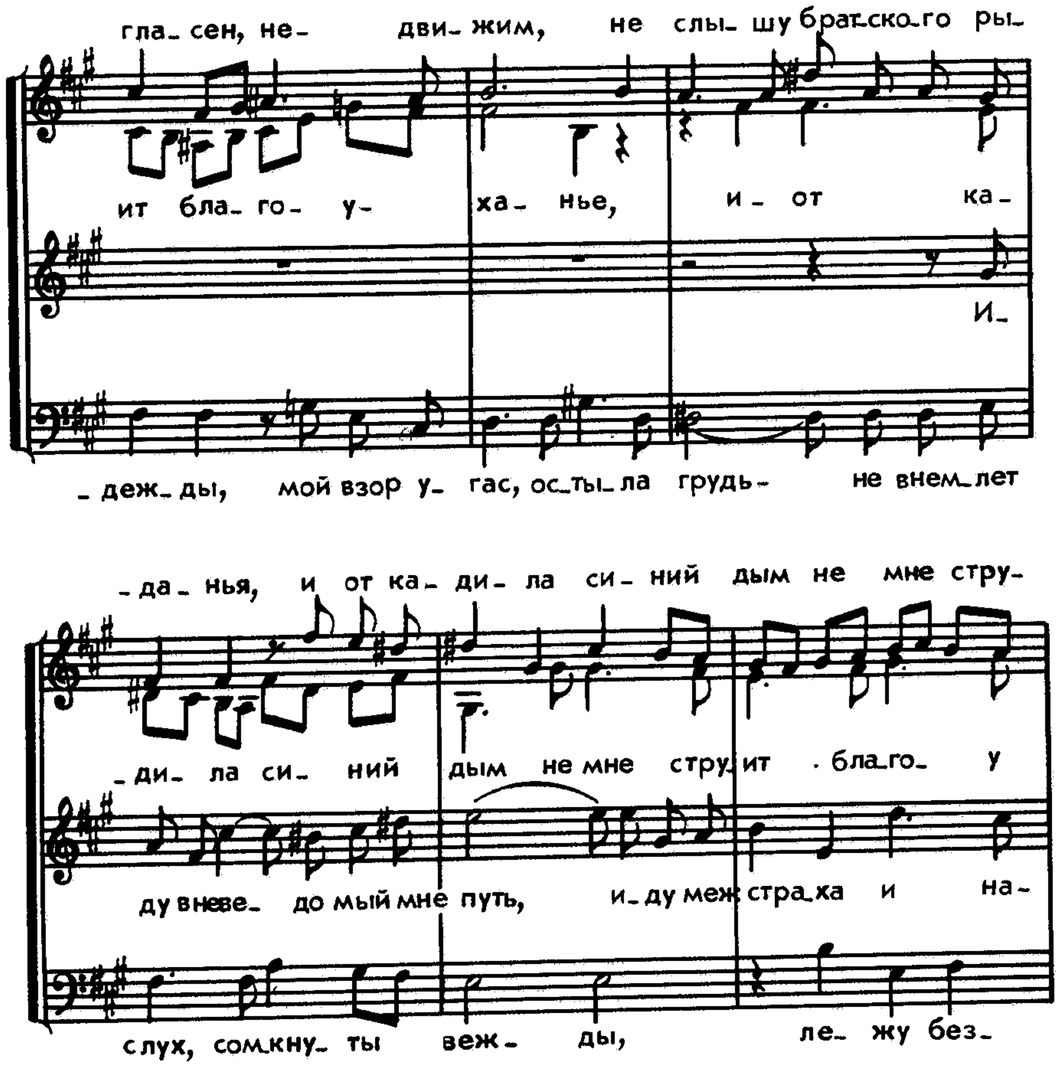
Особого внимания заслуживает экспозиция главной партии, в которой три парных проведения темы и ответа с удержанными противосложениями представляют и бесконечный канон, и как бы три куплета.

	0	П¹	П²	П³	0
Т	П¹	П²	П³	Т	П¹
			0	П¹	П²
		Т	П¹	П²	П³

Четверной контрапункт октавы с двумя перестановками составляет заключение экспозиций фуги с двумя дополнительными проведениями; течение фугированного изложения прерывается побочной партией, в которой гомофонное изложение чередуется с простой имитацией, переходящей в бесконечный канон. Разработка элементов темы главной партии над фугированным изложением темы вступления, представляющим экспозицию второй темы фуги, прерывается смещенным на секунду вниз изложением побочной партии, переходящей в сокращенную совместную репризу двойной фуги.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Протяженность тем, удержанных противосложений в экспозиции основной темы, имитационно-гармоническое изложение побочной партии, разработка с протяженными вычленениями — все воспринимается как господство вариационно-полифонического изложения, столь характерного для русской песенности. Судя по расположению экспозиций, разработки и репризы тем, как и тональному плану — здесь структура сонатного allegro с зеркальной репризой. Но господство имитационного, полифонического (фугированного) развития делает столь же оправданным определение формы как двойной фуги, рассредоточенной двумя проведениями побочной партии (вернее, эпизода, выполняющего функцию побочной партии).

Особое значение имеют в этой трехчастной кантате тема и развитие оркестрового вступления к первой части — «малый реквием». Гомофонно изложенная тема и четыре вариации раскрывают основной образ горестного размышления. Здесь рондообразное чередование проведений темы в основной и субдоминантовой тональности (T — S — T — S — T) построено как тема и вариации, в которых отчетливо нарастает

полифонизация. Гомофонной теме, изложенной низкими струнными и деревянной группой, отвечает мелодия темы на фоне тонического органного пункта в октавном удвоении, исполняемая струнной группой; ее сумрачное звучание как бы напоминает унисон мужских партий хора. За этой первой вариацией валторны проводят тему в основной тональности, однако с новым контрапунктом, сопровождаемым выдержанным доминантовым звуком у флейт, гобоев и кларнета. Третья вариация складывается из двух проведений начала темы в субдоминантовой тональности (деревянные духовые), на фоне прерывающихся тремоло виолончелей и альтов. Заключающая вступление четвертая вариация возвращает основную мелодию в главную тональность (в звучании группы деревянных духовых), которая здесь проходит на выдержанном тоне доминанты и сопровождается (в исполнении струнной группы) канонической секвенцией, построенной на мотиве стенания.

Роль оркестрового вступления с его сумрачной песенной темой не заканчивается созданием начального основного настроения кантаты. Тема эта появляется в разработке и репризе первой части, а также в репризе фуги в третьей части и оказывается таким образом сквозной темой кантаты — этого «русского реквиема». Заключительная часть представляет собой редкий вариант формы двойной фуги, в которой вторая тема включается лишь в заключительную часть — репризу, окрашивая по-новому основную тему, основной образ части и замыкая, завершая цикл обрамлением.

Большая полифоническая форма получила своеобразное развитие в творчестве советских композиторов-классиков — Мясковского, Шостаковича. У каждого из названных авторов подобные формы отмечены самобытными индивидуальными чертами.

Так, в крупных произведениях Мясковского большая полифоническая форма тесно связана с усиленной разработочностью всех основных тематических элементов сонатного allegro (см. финал Двадцать седьмой симфонии, Двадцать первую симфонию). В творчестве же Шостаковича она связана с раздельной, а затем совместной полифонической разработкой тем гомофонных форм; кроме того, она складывается из системы канонов, венчаемых двойным каноном (см. первую часть Пятой симфонии).

Задания

I. Прочитать.

Протопопов Вл. Полифония. — Музыкальная Энциклопедия, т. 4.

II. Проанализировать:

а) Моцарт. Квартет № 14, финал; Квартет № 21, финал; симфония «Юпитер», финал; Бетховен. Девятая симфония, финал; Трио ор. 70, № 1, ч. I; Сонаты ор. 101 и 106;

б) Берлиоз. «Фантастическая симфония», финал; Лист. «Прометей»; Вагнер. Увертюра к «Мейстерзингерам»; Вступление к «Парсифалю»;

в) Чайковский. Второй квартет, ч. III; «Размышление», ор. 69;

г) Регер. Квартет ор. 54, № 1, финал;

д) Прокофьев. Четвертая соната для фортепиано, ч. II; Третий концерт для фортепиано;

д) Мясковский. Двадцать первая симфония; Двадцать седьмая симфония, ч. I;

е) Шебалин. Симфония «Ленин», ч. III; хор «Осень»;

ж) Шостакович. Пятая симфония, ч. I.

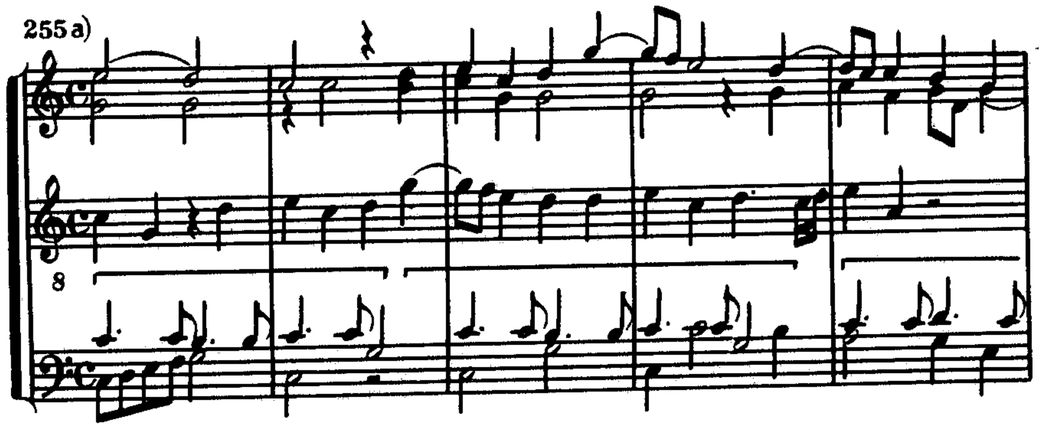
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

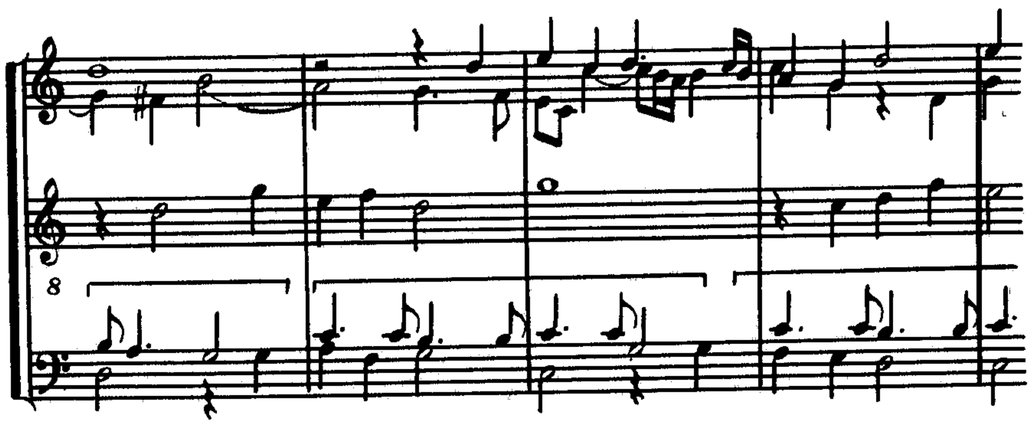
ПАССАКАЛЬЯ И ЧАКОНА (ВАРИАЦИИ НА BASSO OSTINATO)

Форма вариаций на basso ostinato имеет предысторию. Рождению и осознанию выразительного приема ostinato — настойчивого повторения — и синкретическому слиянию с вариационностью предшествовали: бесконечные каноны, куплетная форма с ее стабильностью структуры, выделение тенора в формах с c. f. и баса в каденционных формулах:

Дж. Палестрина. Месса „L'homme armé", Kyrie

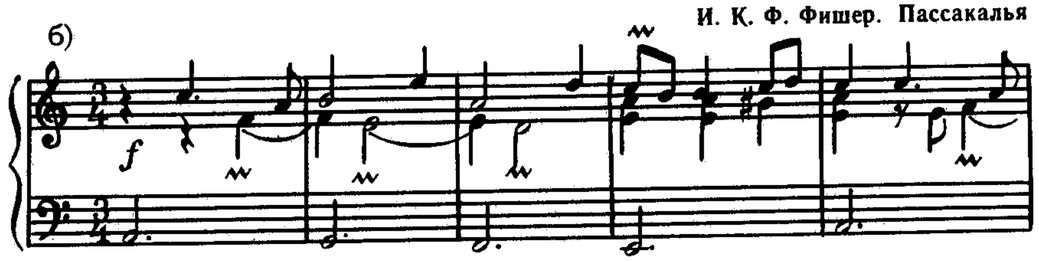
255 а)

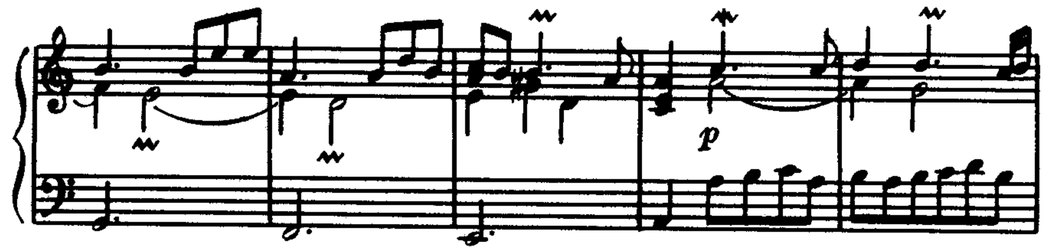




И. К. Ф. Фишер. Пассакалья

б)





В отдельных разделах формы можно наблюдать прием разграничения фактуры на пласты — устойчивости и вариационности. Предшественниками форм остинатных вариаций поэтому справедливо считать, наряду с канонами, формы с c. f. — мотет и мессу.

Если в XV и XVI веках формы, основанные на c. f., постепенно уступали место имитационным формам, в XVII веке уже и в инструментальной музыке выступают новые формы — вариации на basso ostinato — пассакалья, чакона и граунд.

Пассакалья (от исп. pasar una calle — проходить по улице) — танец испанского происхождения. Пассакалья появилась в XVI веке в Италии в качестве испанского танца, исполняемого на гитарообразном инструменте. Первые пассакальи представляли собой, возможно, частично импровизируемые вариации на краткую басовую формулу (I — IV — V — I или слитно I — IV — V — I — IV — V — I). Такие вариации использовались в качестве инструментальных вступлений, интермедий или заключений, чаще всего — в медленном темпе и трехдольном размере. В табулатурах для гитарообразных инструментов пассакальи встречались и как самостоятельные пьесы в виде цепи вариаций, из которых каждая последующая излагалась в другой тональности.

Форма таких вариаций сложилась полностью уже в мадригалах Монтеверди (1567—1643). Во второй половине XVII века различались простые и художественные пассакальи. Наравне с использованием подобных вариаций в качестве вступления пассакалья существует и как самостоятельная пьеса, нередко как часть трио-сонаты, сонаты, кантаты, оперы или оратории. Здесь уже отчетливо намечаются пути развития в надстройке (над басом) вариаций — гомофонных или полифонических, расчлененных или слитных, следующих друг за другом.

Форма вариаций на basso ostinato сложилась, таким образом, в XVII веке как отражение ряда процессов в музыкальном мышлении: утверждение ладотональной системы, гомофонно-гармонического склада, кристаллизация тематизма, возникновение и развитие инструментальной музыки.

Зенит развития формы вариаций на basso ostinato — в творчестве Д. Букстехуде, И. С. Баха, Г. Генделя. На пути к этой вершине лежит творчество И. Фишера, И. Керля, И. Кунау, Г. Пёрселла, И. Пахельбеля, А. Вивальди.

В творчестве Пахельбеля, Букстехуде, Баха и Генделя наступило укрупнение этой формы. В качестве темы basso ostinato в это время выступают: нисходящий тетраход (от тоники к доминанте — диатонический, а затем и заполненный хроматикой), более индивидуализированные, обогащенные скрытым голосоведением и постепенно разрастающиеся басовые мелодии. В самостоятельных частях циклических произведений или отдельных пьесах, написанных в этой форме, отчетливо сосуществуют над ostinato различные типы изложения — то гомофония, то полифония. И это сосуществование в одном жанре различных соот-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ношений голосов становится распространенным явлением, особенно в крупных циклах вариаций — в пассакальях и чаконах XVIII века. В них, как правило, за начальными вариациями гомофонического склада наступает постепенная полифонизация ткани, ее насыщение фигурациями и имитациями вплоть до проникновения в надстройку фугированных или канонических построений и сложных контрапунктов.

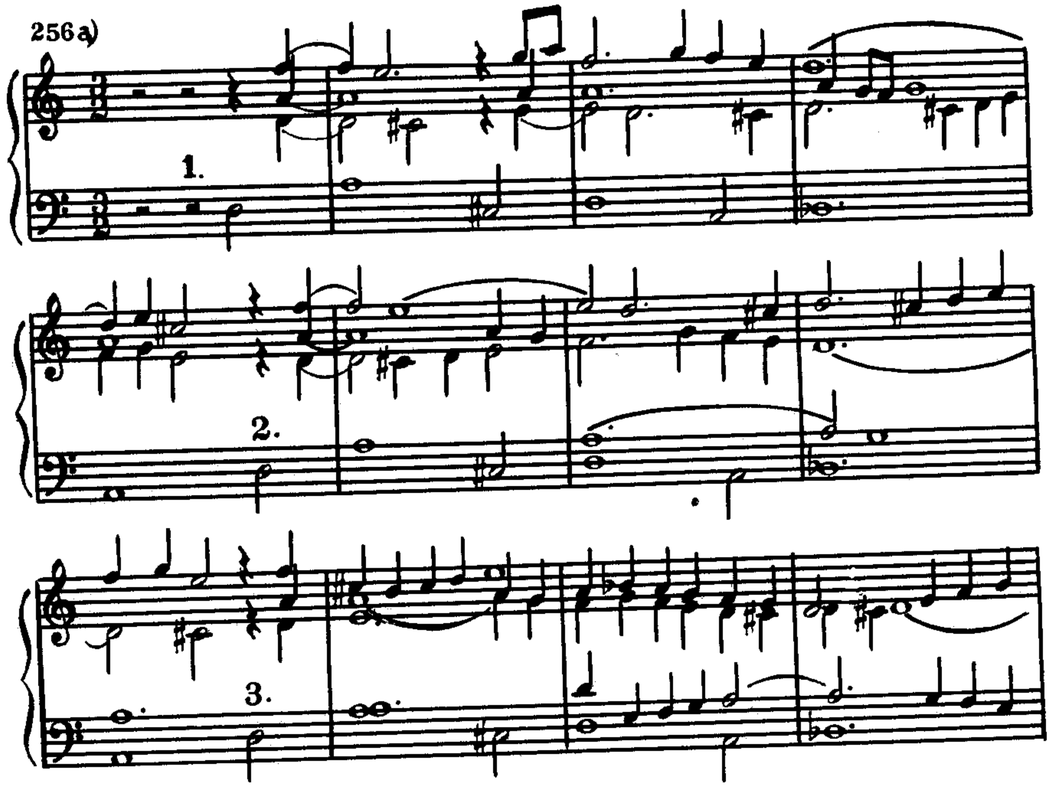
Басовая тема в этой форме — носитель гармонического содержания, укрепления функциональности. В развитии тематизма ostinato отчетливо движение от общей устремленности к индивидуализации до появления темы — носителя музыкального образа. С другой стороны, наблюдается и обратное — превращение в общие формы движения, в фоновый элемент фактуры.

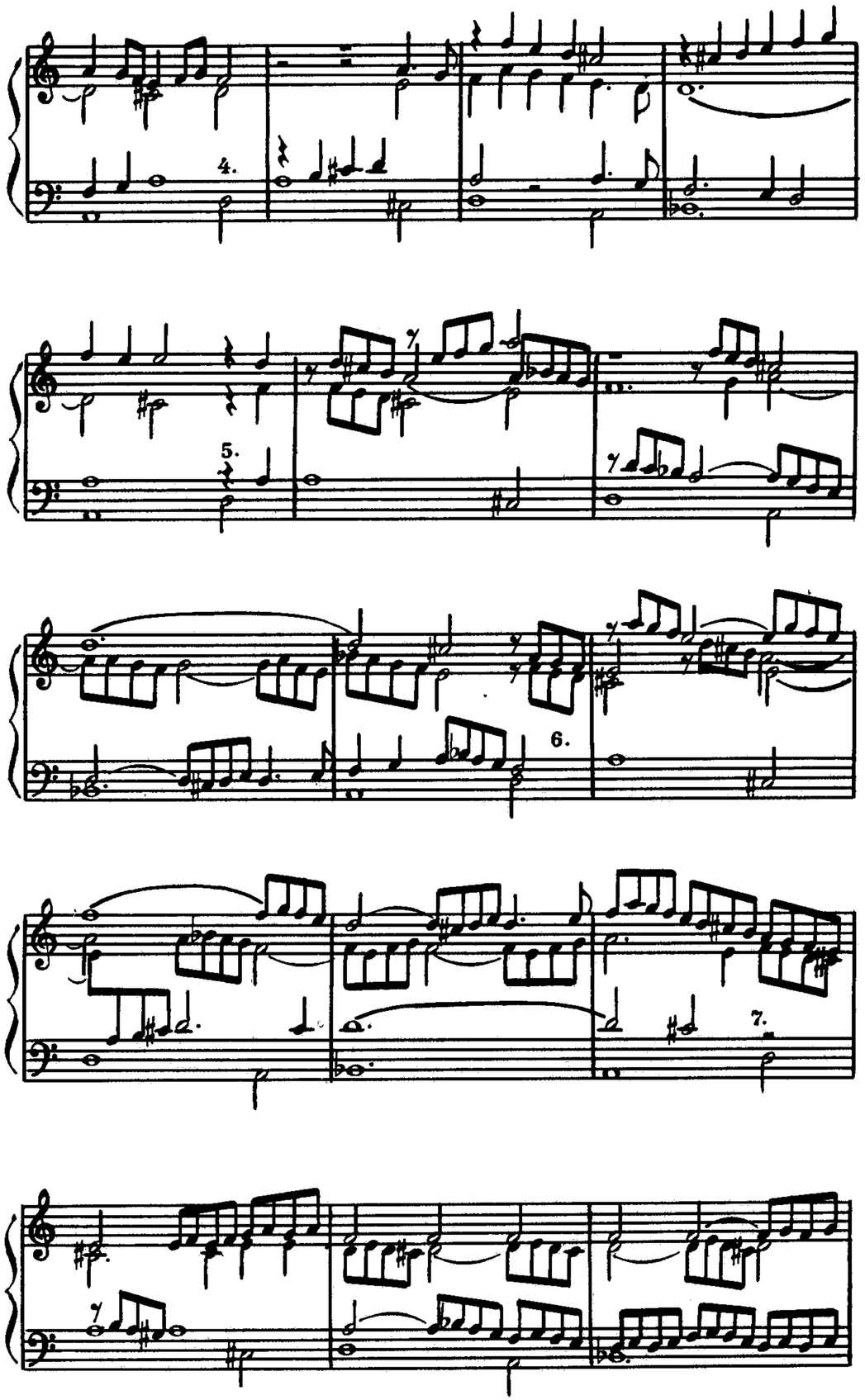
Диапазон протяженности тем в остинатных вариациях очень велик — от басовой каданс ной формулы до периода типа развертывания и двух- или трехчастной формы.

Принцип видоизмененного повторения, лежащий и в основе имитации, подчеркнут в вариациях на basso ostinato наличием устойчивого повторения в основном слое фактуры. Повторность басовой темы заменила в инструментальной музыке структурную роль текста, стала основой единства крупного целого.

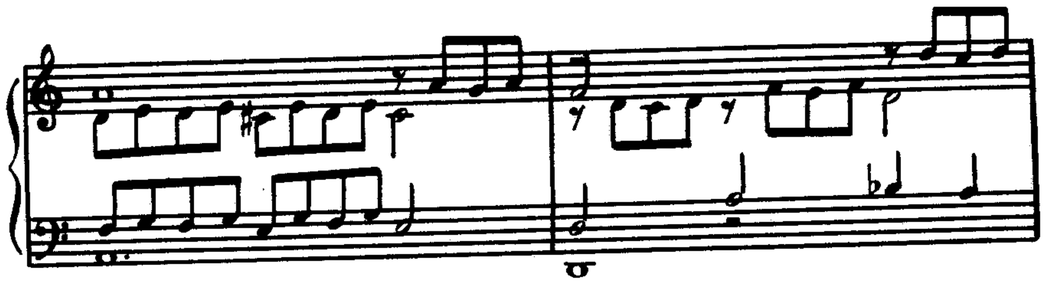
В пассакальях и чаконах Букстехуде, Генделя, Баха форма вариаций представляет собой творческое обобщение достижений исторического развития формы. Так, в Пассакалье для органа d-moll Букстехуде четырехтактная басовая тема в трехдольном размере и с каденцией на доминантовой приме уже экспонируется с гомофонной трехголосной надстройкой, раскрывающей ее гармоническое содержание и обеспечивающей функциональную связь окончаний проведений с началом следующей вариации:

Д. Букстехуде. Пассакалья для органа





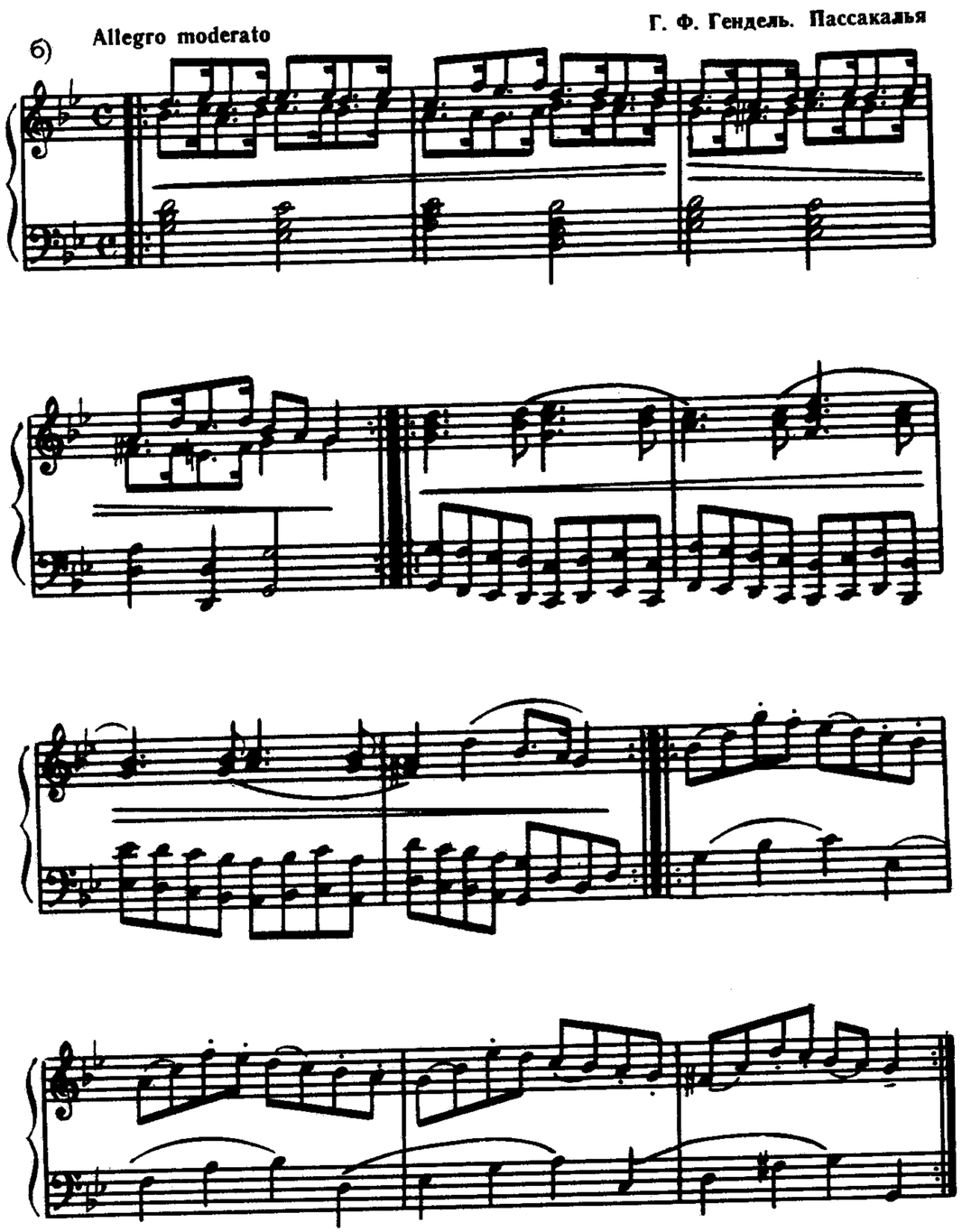
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

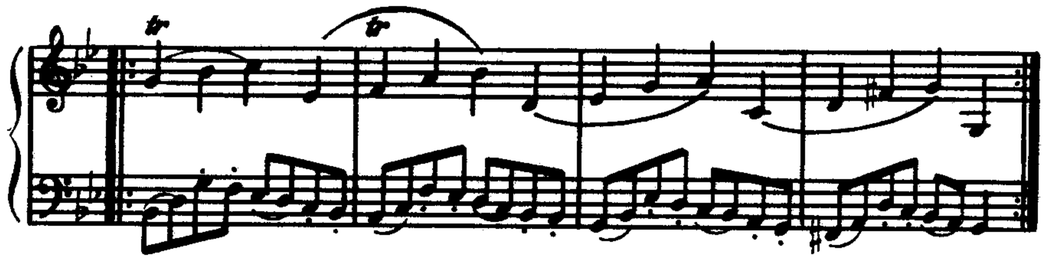


б)

Allegro moderato

Г. Ф. Гендель. Пассакалья

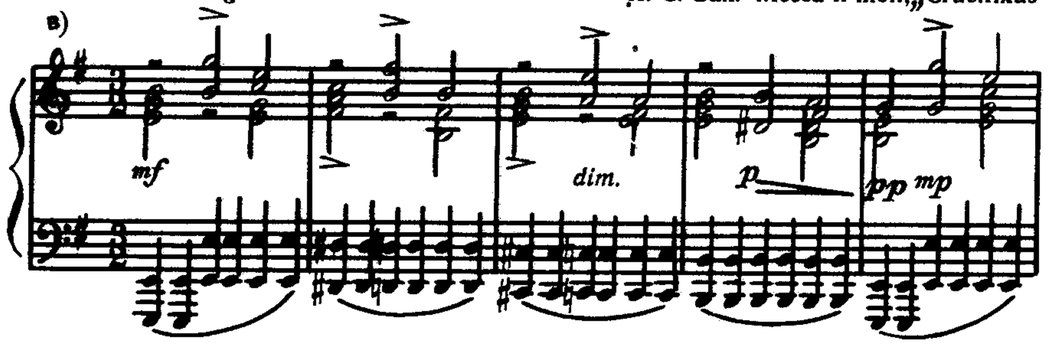




Poco Adagio

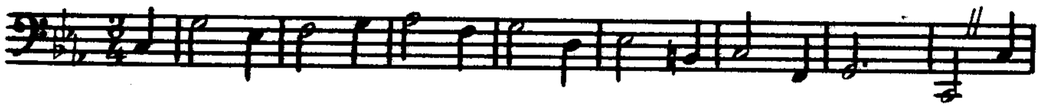
И. С. Бах. Месса h-moll, „Crucifixus“

в)



г)

И. С. Бах. Пассакалья



Тема проводится 28 раз по группам из семи вариаций. Между группами расположены трехтактные модулирующие связки (интермедии). Группы вариаций размещены: 1) — в d-moll, 2) — в F-dur, 3) — в a-moll и 4) — в d-moll. Начальные вариации в группах представляют собой аккордовые гармонизации басовой темы, за которыми во всех группах следуют вариации с постепенным нарастанием подвижности в верхних голосах, представляющих мелодическое расцвечивание гармоний то более, то менее полифоническими (нередко и имитационными) средствами.

К группировке вариаций, а иногда и смене тональностей композиторы последующего времени нередко прибегают как к действенному средству для преодоления возможной мозаики, легко возникающей в том случае, если тема коротка и вариаций много. Объединение вариаций в группы создает крупный план целого и поддерживает, тем самым, и характер темы, сочетающей обычно (в том числе и в творчестве Баха) сдержанность, мужество, величавую поступь с признаками того или иного жанра. Так, в Пассакалье для органа И. С. Баха развернутая восьмитактная тонально замкнутая тема в двадцати вариациях подводит к двойной фуге с совместной экспозицией тем. Эта фуга может рассматриваться так же, как ряд вариаций на сокращенную тему Пассакальи.

Группировка вариаций этой Пассакальи основана на последовательном введении различных типов изложения:

1—2 вариации — гармонизация басовой темы неприготовленными задержаниями;

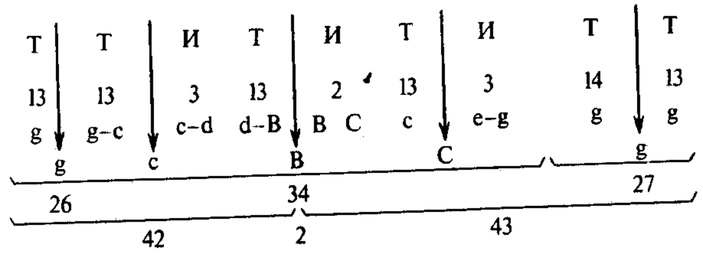
3—10 — постепенное, насыщаемое имитационностью учащение движения и достижение первой кульминации в 8—10 вариациях;

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

11—13 — группа, в которой тема перемещена в верхний голос;
14—20 — прозрачные фигурации гармоний перерастают в бесконечные каноны в началах 19-й и 20-й вариаций, непосредственно предшествующих фуге. Басовая мелодия сохраняет на всем протяжении свою мужественную поступь и лишь в 18-й вариации подвергается ритмическим изменениям.

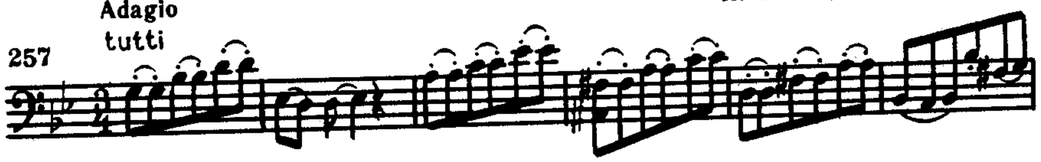
Монументальное произведение построено целиком в тональности c-moll. Только в фуге имеются традиционные для этой формы проведения в параллельной тональности и ее доминанте, а в заключительной части — в субдоминантовой сфере. 168 тактов темы и двадцати вариаций служат как бы разросшейся прелюдией к 124-тактной фуге, представляющей собой, вместе с тем, замыкающий итог крупной вариационной формы.

Рассмотрим и вторую часть (Adagio) Концерта для клавира с оркестром d-moll И. С. Баха. Изложенная в октавной дублировке тринадцатитактная тема получает во втором проведении аккордовую и мелодическую надстройку. Это проведение модулирует в c-moll (субдоминанту). После трехтактной интермедии тема проводится в d-moll, но модулирует в B-dur. Двухтактная интермедия подводит к проведению темы в c-moll, а следующая за ним трехтактная интермедия возвращает в основную тональность и к двукратному проведению темы.



И. С. Бах, BWV 1052, ч. II

257 Adagio tutti



Каденции, фиксирующие завершение каждого проведения, создают цезуры, которые смягчаются продолжением движения в партии солиста. Так, в момент окончания темы в партии солиста вступает пропоста весьма свободной имитации, своим вступлением опережающая начало второго проведения темы. В надстройке происходит постепенное учащение ритмики. В третьем проведении взаимоотношение оркестровой и сольной партии аналогично, хотя пропостой оказывается здесь оркестровая партия. С каждым новым проведением в партии солиста нарастает ритмическая подвижность. Она достигает апогея в пятом проведении и особенно в такте, предшествующем заключительному, удвоенному в октаву проведению темы. Возврат основной тональности в пятом проведении воспринимается как начало зеркальной репризы трехчастной формы. В этой части выявляется очень определенно образ сдержанной скорби.

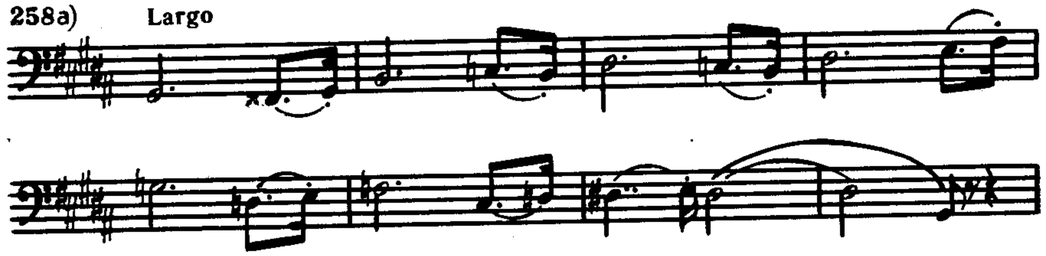
В конце XIX и в XX веке композиторы возвращаются к использованию как бы забытых на долгое время остинатных вариаций. Так, например, в финале Четвертой симфонии Брамс прибегает к приемам

развития пассакальи в своеобразном, широко развитом плане. Композиторы XX века, начиная с Танеева и кончая Шостаковичем, создали образцы пассакалий в качестве частей циклических произведений. И если для Танеева характерно использование остинатных вариаций для произведений, содержащих образы спокойного раздумья, то пассакальи Шостаковича, обычно занимающие место медленных частей циклов, наполнены чувством глубокой скорби, ощущением трагедийного напряжения. Таким предстает Largo Восьмой симфонии, Andante Скрипичного концерта ор. 99.

В девяти вариациях третьей части концерта тема большой внутренней динамики постепенно окружается контрапунктами, которые удерживаются и подвергаются перестановкам аналогично пермутационным фугам:

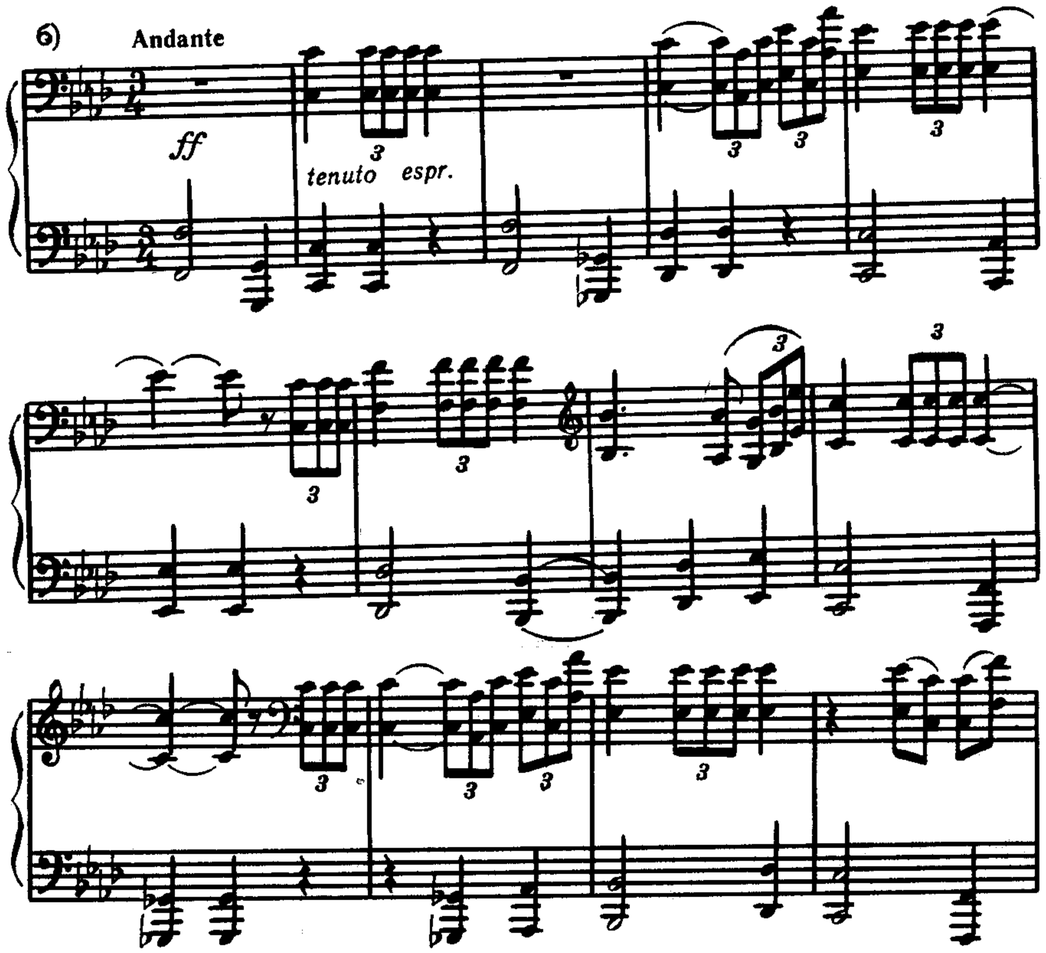
Д. Шостакович. Симфония № 8

258а) Largo

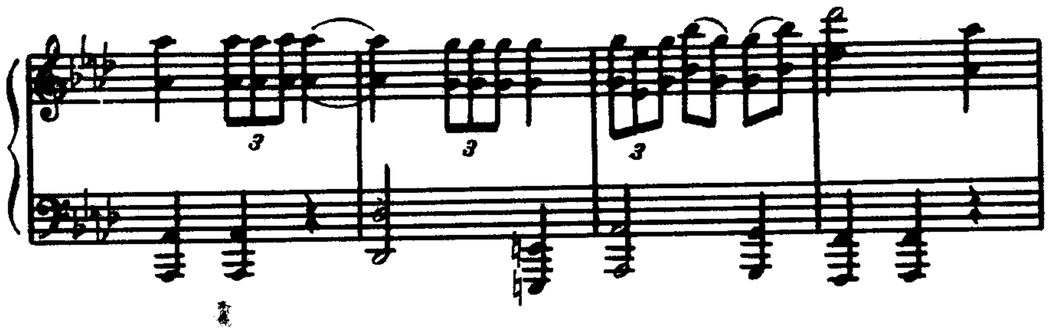


Д. Шостакович. Ор. 99. Пассакалья

б) Andante



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Задание

Проанализировать:

а) Танеев. Квинтет g-moll, Largo;

б) Равель. Фортепианное трио;

в) Хиндемит. «Гармония мира»;

г) Шостакович. Фортепианное трио, ч. III; Восьмая симфония, ч. IV.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрение основных полифонических форм, процессов их становления и развития далеко не исчерпывает характеристику полифонии в инструментальной и вокальной музыке.

Использование в композиторском творчестве полифонических форм и принципов развития в той или иной степени присуще всем эпохам. И в гомофонных формах (начиная от танцевальной музыки), как и в песенных простых и сложных формах, до крупных форм — рондо, вариаций и сонатного allegro в сонатах, симфониях, увертюрах и концертах — полифонические взаимоотношения голосов так или иначе находят применение, являясь, как правило, средством интенсификации развития. Гетерофоническое многоголосие народных песен в их вариационных циклах нередко приближается в своей подголосочной структуре к отчетливо полифонической фактуре, включая даже своеобразные имитационные переклички подголосков.

Понятие полифонии не ограничивается полифоническими формами имитации, простого и сложного контрапункта, остинатными полифоническими вариациями. Эффект полифоничности может возникнуть и от противопоставления одноголосно изложенной мелодии и фигурированного органного пункта. Именно такой вид полифонизации, насыщения гармонического сопровождения развитой мелодии ее дублировкой в определенный интервал или подчеркиванием ритмически адекватного противодвижения, развивающегося над разновидностями органных пунктов, нашел обильное применение в гомофонных по структуре и происхождению формах венских классиков и романтиков. Насыщение классического периода, его предложений контрапунктами, проникновение простых имитаций, канонов, сложных контрапунктов с их производными соединениями в связующие партии и разработочные отделы гомофонных форм, насыщение инструментальной мелодики, в том числе фигураций, скрытым голосоведением (создающим на фоне гомофонной структуры дуэтные линии), полифония пластов и вертикально-подвижная гармония — все это составляет огромный, беспрерывно пополняющийся ряд средств в процессе полифонизации все новых жанров и приобретает в руках мастеров все новые индивидуальные черты.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Арутюнов Д. А. Хачатурян и музыка Советского Востока. Язык, стиль, традиции. М., 1983.
Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
Асланишвили Ш. Принципы формообразования в фугах И. С. Баха. Тбилиси, 1975.
Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.
Берков В. Гармония Глинки. М., 1948.
Берков В. Хроматическая фантазия Я. Свелинка. Из истории гармонии. М.— Л., 1972.
Берков В. Гармония Бетховена. Очерки. М., 1975.
Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961.
Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
Богатырев С. Двойной канон. М.— Л., 1947.
Богатырев С. Обратимый контрапункт. М., 1960.
Бусслер Л. Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта. 3-е изд. М., 1925.
Бусслер Л. Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги в свободном стиле. М., 1885.
Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961.
Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М., 1981.
Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. 4-е изд. М., 1985.
Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962.
Друскин М. Иоганн Себастиан Бах. М., 1982.
Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья, X—XIV века.— История полифонии, вып. 1. М., 1983.
Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения. М., 1982.
Евсеев С. Русская народная полифония. М., 1960.
Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М., 1969.
Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М., 1980.
Золотарев В. Фуга. Руководство к практическому изучению. 3-е изд. М., 1965.
Карастоянов А. Полифоническая гармония. М., 1964.
Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
Конюс Г. Курс контрапункта строгого письма в ладах. М., 1930.
Корабельникова Л. Инструментальное творчество С. Танеева. М., 1981.
Корчинский Е. К вопросу о теории канонической имитации. Л., 1960.
Курт Э. Основы линеарного контрапункта. М., 1931.
Кушнарев Х. О полифонии. Сб. статей. М., 1971.
Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1. М.— Л., 1948.
Литинский Г. Образование имитаций строгого письма. М., 1971.
Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960.
Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982.

Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.
Мутли А. О модуляции. М., 1948.
Мюллер Т. Гармония. 3-е изд. М., 1982.
Мюллер Т. Полифонический анализ. Хрестоматия. М., 1964.
Назайкинский Е. Психология музыкального восприятия. М., 1972.
Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
Орлова Е. Интонационная теория Асафьева. М., 1984.
Павлюченко С. Практическое руководство по контрапункту строгого письма. Л., 1963.
Павчинский С. Симфоническое творчество А. Онеггера. М., 1972.
Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
Пелецис Г. Строение двухголосных инвенций И. С. Баха. Рига., 1983.
Праут Э. Фуга. М., 1900.
Праут Э. Анализ фуг. М., 1892.
Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М., 1979.
Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков. Хрестоматия. М., 1980.
Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981.
Протопопов Вл. Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века.— История полифонии, вып. 3. М., 1985.
Протопопов Вл. Западноевропейская музыка XIX — начала XX века.— История полифонии, вып. 4. М., 1986.
Протопопов Вл. Полифония в русской музыке XVII — начала XX века.— История полифонии, вып. 5. М., 1987.
Пустыльник И. Практическое руководство к написанию канона. Л., 1959.
Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Л., 1975.
Ровенко А. Практические основы стреттно-имитационной полифонии. М., 1986.
Рукавишников В. Полифония Моцарта. Комментированная хрестоматия. М., 1981.
Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 1985.
Скребков С. Полифонический анализ. М.— Л., 1940.
Скребков С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969.
Скребков С. Учебник полифонии. 4-е изд. М., 1982.
Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
Скребков С. Теория имитационной полифонии. Киев, 1983.
Способин И. Музыкальная форма. 6-е изд. М., 1980.
Степанов А., Чугаев А. Полифония. М., 1972.
Танеев С. Учение о каноне. М., 1929.
Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959.
Тимофеев Н. Превращаемость простых канонов строгого письма. М., 1981.
Тюлин Ю. Искусство контрапункта. 2-е изд. М., 1968.
Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Фактура. М., 1976.
Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Фигурация. М., 1977.
Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.
Хоминьский Ю. Історія гармонії та контрапункту. Т. 1, 2. Київ, 1975, 1979.
Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957.
Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.

http://konsa.kharkov.ua

Чеботарян Г. Полифония в творчестве Арама Хачатуряна. Ереван, 1969.
Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг И. С. Баха. М., 1975.
Этингер М. Гармония И. С. Баха. М., 1963.
Этингер М. Раннеклассическая гармония. М., 1979.

Bellermann H. Der Kontrapunkt. Berlin, 1887.
Besseler H. Studien zur Musik des Mittelalters: Die Motette von Franco von Köln bis Phillipp von Vitry. AfMW, 1926/27.
Besseler H. Bourdon und Faux bourdon. Leipzig, 1950.
Forkel J. H. Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerkt. Berlin, 1978.
Hohn W. Der Kontrapunkt Palestrinas. Regensburg, 1918.
Jeppesen K. Kontrapunkt. Leipzig, 1956.
Leichtentritt H. Geschichte der Motette. Leipzig, 1911.
Marx-Bayer F. Konrapunktlehre. Wien—Leipzig, 1944.
Marx A. B. Ludwig van Beethoven. Bd. 1 und 2. Berlin, 1863.
Muller-Blattau J. Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Kassel, 1958.
Neumann W. Bachs Cnorfuge. Leipzig, 1953.
Riemann H. Handbuch der Fugenkomposition (Analise von Bachs «Kunst der Fug»). Berlin, 1894.
Riemann H. Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts. Leipzig, 1888.
Sikorsky K. Kontrapunkt. Bd. I und 2. Krakov, 1953.
Wagner P. Geschichte der Messe. Leipzig, 1913.
Wagner P. Einführung in die Gregorianischen Melodien. Freiburg (Schitliz), 1895.

Статьи

Бать Н. Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. М., 1972.
Блок В. Основные особенности неимитационной полифонии Прокофьева.— В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1. М., 1972.
Боганова Т. Принципы полифонии в творчестве Н. Мясковского.— В кн.: Музыкально-теоретические вопросы советской музыки. М., 1968.
Будрин Б. Заметки о курсе специальной полифонии С. Богатырева.— В кн.: С. С. Богатырев. Исследования, статьи, воспоминания. М., 1972.
Вязкова Е. К вопросу о формировании темы на примере произведений Палестрины.— В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. М., 1978.
Ганина М. Черты стиля симфонической музыки А. К. Глазунова.— В кн.: Очерки по теоретическому музыкознанию. Л., 1959.
Генова Т. Из истории basso ostinato XVII—XVIII веков (Монтеверди, Пёрселл, Бах и другие).— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3. М., 1977.
Домбровская О. Полифонические особенности гомофонного тематизма Шумана.— В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 4. М., 1979.
Дубравская Т. Итальянский мадригал XV века.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2.
Евдокимова Ю. У истоков многоголосия.— В кн.: Теоретические проблемы полифонии, М., 1980.
Евдокимова Ю. История, эстетика и техника месс-пародий XV—XVI веков.— В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки.
Задераций В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1. М., 1967.
Кон Ю. О двух фугах И. Стравинского.— В кн.: Полифония. М., 1975.
Кудряшов Ю. Гокет в музыке средних веков.—В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3. М., 1975.

Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3.
Куницына И. Некоторые особенности подголосочной полифонии С. Прокофьева.— В кн.: Полифония.
Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2.
Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита.— В кн.: Полифония.
Левая Т. Отношения горизонтали в вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита.— В кн.: Полифония.
Мазель Л. О фуге до мажор Шостаковича.— В кн.: Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982.
Милка А. Относительно функциональности в полифонии.— В кн.: Полифония.
Мелешина С. Драматургическая роль полифонии в сонатных формах Д. Шостаковича.— В кн.: Вопросы музыковедения. М., 1976.
Михайленко А. Черты тональной организации фуг Танеева.— В кн.: Теоретические проблемы полифонии.
Михайленко А. Фугированные формы в творчестве Бортнянского и их место в истории русской полифонии.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 4. М., 1985.
Мюллер Т. Хорал в кантатах И. С. Баха.— В кн.: Русская книга о Бахе. М., 1985.
Мюллер Т. Полифония и гомофония в клавирных концертах И. С. Баха.— В кн.: Полифоническая музыка, вопросы анализа. М., 1984.
Мюллер Т. О цикличности формы в русских народных песнях, записанных Е. Э. Линевой.— В кн.: Труды кафедры теории музыки Московской консерватории. М., 1960.
Мюллер Т. Хоры a cappella В. Шебалина.— В кн.: Виссарион Яковлевич Шебалин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1970.
Назайкинский Е. Искусство и наука в деятельности музыковеда. О константности в восприятии музыки.— В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973.
Назайкинский Е. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии.— В кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., 1979.
Овсянникова Т. Синтаксическое строение полифонического тематизма.— В кн.: Теоретические проблемы полифонии.
Пелецис Г. Строение квадруплей Перотина.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 4.
Попеляш Л. Сравнительный анализ возможностей простого и двойного канона в музыке строгого письма.— В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки.
Прокофьев С. Н. Мясковский. Соната № 1 для фортепиано.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956.
Протопопов Вл. Ричеркар и канцона в XVI—XVII вв. и их эволюция.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2.
Протопопов Вл. К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого письма.— В кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания.
Протопопов Вл. Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена.— В кн.: Бетховен, т. 2. М., 1972.
Решетняк Л. Фугированные формы в квартетах Н. Я. Мясковского.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 4.
Ровенко А. Теоретические основы стреттно-имитационной полифонии Белы Бартока.— В кн.: Теоретические проблемы полифонии.
Ровенко А. Ведущий голос в полифонии.— В кн.: Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. Труды Государственного музыкально-педагогического Института им. Гнесиных. Вып. XX. М., 1976.
Ровенко А. Признаки ладогармонического единства в современной полифонической композиции.— В кн.: Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. Там же.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Симакова Н. Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения.— В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки.
Симакова Н. Многоголосная шансон и формы ее претворения в музыке XV—XVI вв.— В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки.
Скребкова-Филатова М. О художественных возможностях скрытого многоголосия.— В кн.: Теоретические проблемы полифонии, вып. 52.
Сухомлин И. Техника изоритмии: теория, история.— В кн.: Проблемы теории западноевропейской музыки XII—XVII веков. М., 1983.
Холопов Ю. Канон. Генезис и ранние этапы развития. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.
Фейгина В. Инструментальная фуга Генделя.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 4.
Шиманский Н. Полифонический тематизм в симфониях Н. Я. Мясковского.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 4.
Этингер М. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича.— В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967.
Юрасов Ш. Принципы работы с c. f. в мессах Обрехта.— В кн.: Проблемы теории западноевропейской музыки XII—XVII веков.

Baselt B. Zur Händelforschung. Ein Forschungsbericht 1967—81.— In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jahrgang 24, S. 235.
Fischer K. von. Der schwergefaßte Entschluß. Eine Interpretationsstude zu Beethovens Streichquartet op. 135. — In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 18, S. 117.
Flesch S. Zur Händelforschung. Ein Forschungsbericht.— In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 24, S. 235.
Goldschmidt H. Der erste Satz der großen C-dur Sinfonie. Eine prosodische Studie.— In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 21, S. 235.
Hansen M. Zur Funktion von Volksmusikelementen in Kompositionstechniken Gustaf Mahlers.— In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 23, S. 31.
Heller K. Thematische Arbeit bei J. S. Bach. Über ein Teilaspekt der Modernität Bachscher Musik.— In: Beiträge zur Musikwissenschaft. Jg. 17, S. 15.
Hoke H. Neue Studien zur «Kunst der Fuge».— In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 17, S. 95.
Knepler G. Ein Instrumentalthema Mozarts.— In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 18, S. 283.
Mainka J. Ausdruckscharaktere in Bachscher Cembalo-, Clavichord- und Lautenmusik.— In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 25, S. 120.
Mainka J. Bachs Fuge und Thematik- Motivik- Gestalt-variation. Zum historischen Stellenwert der Bachschen Orchesterfugen. — In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 18, S. 175.
Thilmann J. Das Tonalitätsproblem in Hindemiths «Unterweisung im Tonsatz».— In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jf. 15, S. 179.
Wolff Lh. Zur Chronologie und Kompositionsgeschichte von Bachs «Kunst der Fuge». — In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 25, S. 130.
Goldschmidt H. Musikalische Gestalt und Intonation.— In: Intonation und Gesalt in der Musik. M., 1965.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3
Введение 6

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Полифония строгого письма. Русское певческое многоголосие

Жанры и формы вокальной полифонии 10
О начальных формах многоголосия 10
Мотет 20
Месса 38
Мадригал 45
Мелодика строгого письма 48
Двухголосие 54
Простой контрапункт 54
Сложный контрапункт 62
Вертикально-подвижной контрапункт 63
Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункт 68
Обратимый и вертикально-обратимый контрапункт 71
Трехголосие 76
Простой контрапункт 76
Разновидности сложного контрапункта 80
Теория имитации 88
Имитация в двухголосии 88
Сложный контрапункт в имитационном двухголосии 94
О теории канонической имитации Е. Корчинского 104
Имитация в трехголосии 107
Полифоническое четырех- и пятиголосие 117
Двойной канон и двойная имитация 123
Разновидности форм вокальных произведений строгого стиля 131
Французская полифоническая chanson и немецкая песня (Lied) XV — XVI веков 135
К истории русского певческого искусства XII — XVIII веков 142
Народно-песенная подголосочная полифония 142
Профессиональное хоровое многоголосие XVII — XVIII веков 156

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Полифония свободного письма

Общая характеристика 167
Полифонический тематизм 176
Об эволюции полифонического тематизма. Тематизм инструментальных фуг Баха и Генделя 181

Файл взят с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Тематизм вокальных фугированных произведений Баха и Генделя . . 188
Тематизм фугированных произведений после Баха и Генделя 194
Общая характеристика полифонического многоголосия свободного письма 203
Имитация 209
Фуга 217
Общая характеристика, классификация 217
Тема 221
Ответ 225
Противосложение 232
Интермедия 236
Экспозиция 246
Развивающая и завершающая части 252
Стретта 256
Заключительная часть 259
Сложные фуги 262
Фуга на хорал 270
Синтез принципов формообразования (фуга-соната) 275
Форма фуги в цикле "прелюдия и фуга" 278
Хоровые фуги 296
Синтез принципов формообразования в инструментальном концерте 301
Синтез принципов формообразования в хорах на cantus firmus 308
Большая полифоническая форма 313
Пассакалья и чакона (вариации на basso ostinato) 320
Заключение 329
Список литературы 330

Учебник

ТЕОДОР ФРИДРИХОВИЧ МЮЛЛЕР

ПОЛИФОНИЯ

Редактор *В. Панкратова* Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *И. Левитас* Корректор *М. Шпанова*

ИБ № 3752

Подписано в набор 25.03.87. Подписано в печать 03.02.89. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 21,0. Усл. п. л. 21,0. Усл. кр.-отт. 21,0. Уч.-изд. л. 25,1. Тираж 9000 экз. Изд. № 13802. Зак. № 523. Цена 1 р. 20 к.

Издательство „Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.